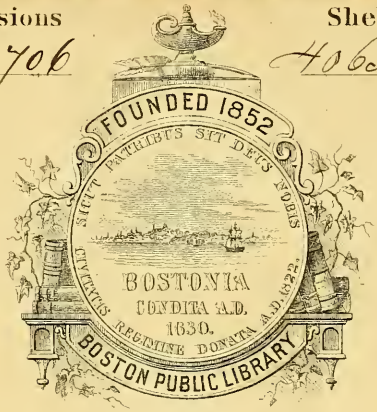
Accessions
239.706

Shelf No.
4065.42



FROM THE
Laurence Fund.
Nov. 26. 1877.

CAUTION

Do not write in this book or mark it with pen or pencil. Penalties are imposed by the Revised Laws of the Commonwealth of Massachusetts, Chapter 208, Section 83.

B.P.L. FORM NO. 609; 2.11.31; 500M.

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Boston Public Library

http://www.archive.org/details/lacritiquedesscu00rava

LA

CRITIQUE DES SCULPTURES ANTIQUES

AU

MUSÉE DU LOUVRE

A propos des Catalogues en préparation

LA CRITIQUE

DES

SCULPTURES ANTIQUES

AU

MUSÉE DU LOUVRE

A propos des Catalogues en préparation

PAR

CHARLES RAVAISSON-MOLLIEN

ATTACHÉ AU MUSÉE DES ANTIQUES

Extrait de la REVUE ARCHÉOLOGIQUE

PARIS

AUX BUREAUX DE LA *REVUE ARCHÉOLOGIQUE*.

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE — DIDIER ET Ce

QUAI DES AUGUSTINS, 35

1876

289,106
Nov. 26, '77

LA

CRITIQUE DES SCULPTURES ANTIQUES

AU

MUSÉE DU LOUVRE

A propos des Catalogues en préparation.

On a bien compris de tout temps que les altérations des textes, consistant soit en des fautes de copie, soit en des interpolations ou des suppressions volontaires, n'avaient pas seulement pour effet de dénaturer la pensée des auteurs et de défigurer leur style, mais qu'elles entraînaient des erreurs de toute sorte sur les sujets dont ils traitent. De là d'immenses travaux pour restituer aux textes antiques leur intégrité et leur pureté.

Dans ces derniers temps, le même travail s'est étendu aux textes des grands auteurs modernes. Il y a plus de trente ans, Victor Cousin exprimait, dans un Rapport lu en 1842 à l'Académie française et publié peu après, le vœu qu'elle se chargeât elle-même de donner au public des éditions correctes de « nos grands classiques, comme on le fait en Europe depuis deux siècles pour ceux de l'antiquité »; et il montrait la nécessité d'une nouvelle édition des *Pensées de Pascal*, en prouvant que le texte reçu des Pensées et jusque-là « en possession d'une admiration religieuse » n'était, comparé au manuscrit autographe de Pascal, rien moins qu'une infidélité continuelle. « En effet, disait-il, toutes les infidélités qu'il est possible de con-
« cevoir s'y rencontrent : omissions, suppositions, altérations. —
« Que dirait-on si le manuscrit original de Platon était, à la connais-
« sance de tout le monde, dans une bibliothèque publique, et que,
« au lieu d'y recourir et de réformer le texte convenu sur le texte
« vrai, les éditeurs continuassent de se copier les uns les autres,

« sans se demander jamais si telle phrase sur laquelle ils disputent, « que ceux-ci admirent et que ceux-là censurent, appartient réelle- « ment à Platon ? »

Depuis l'époque à laquelle paraissait ce Rapport, on a donné (1) une édition littérale et intégrale du manuscrit autographe de Pascal, et chaque jour on reconnaît la nécessité d'une critique sévère et d'une fidélité absolue pour la reproduction des pensées et des œuvres d'esprits éminents. La recherche de l'exactitude est même poussée aujourd'hui à tel point qu'on recourt assez souvent, lorsqu'il s'agit d'écrits ayant une valeur exceptionnelle, aux procédés qui permettent de les mettre au jour en forme de fac-simile, exempts de toute interprétation arbitraire.

Ces progrès de la critique littéraire, il serait bien désirable de les voir faire à la critique archéologique; celle-ci est jeune encore, mais en la maintenant dans la voie où, depuis déjà quelque temps, on l'a fait entrer, elle aidera beaucoup à mieux connaître non-seulement l'art de l'antiquité, mais encore ses idées et ses usages.

Les infidélités qu'on rencontre dans la reproduction de textes que des copistes et des éditeurs ont voulu compléter ou interpréter, on les retrouve dans de prétendues restitutions et interprétations des monuments de l'antiquité qu'on voit à chaque pas dans nos musées et que le temps avait souvent plus respectés que ne l'ont fait depuis les restaurateurs. A propos de ces monuments aussi, on peut dire que toutes les infidélités qu'il est possible de concevoir s'y rencontrent; la plupart ont perdu leur signification et souvent la plus grande partie de leur mérite, et cependant ils sont restés, eux aussi, « en possession d'une admiration religieuse » qui s'adressa indistinctement au vrai et au faux, jusqu'à ce qu'on sentît la nécessité de se contenter moins facilement et de regarder de plus près.

Aujourd'hui on réclame instamment, et non sans raison, le catalogue complet, c'est-à-dire la description et autant que possible l'explication des monuments antiques du Louvre. Que n'aurait-on pas le droit de dire, si l'analyse des parties antiques et modernes, pour chacune de nos sculptures, était reconnue indispensable pour arriver à en donner une bonne description, et qu'on négligeât de la faire ?

On s'est pourtant laissé aller trop souvent à une telle négligence (on le verra plus loin) en préparant les précédents catalogues de nos antiquités; aussi beaucoup de savants ont-ils longtemps continué de se copier les uns les autres, comme les éditeurs dont parlait Victor

(1) M. Prosper Faugère.

Cousin, sans se demander si tel morceau ou si telle composition, sur le sens ou sur la valeur desquels ils disputaient, appartenaient réellement à l'antiquité.

On reconnaît d'ailleurs chaque jour davantage la nécessité d'une critique archéologique en même temps qu'esthétique très-rigoureuse, et c'est pourquoi la rédaction de nouveaux catalogues ne pouvait pas être commencée pour les marbres avant qu'on n'eût achevé des travaux préliminaires assez longs et assez difficiles; c'est ce que je vais essayer de montrer. Mon père, M. Félix Ravaisson, conservateur des Antiques, écrivait assez récemment, dans la *Revue des Deux Mondes*, les lignes qui suivent :

« Les marbres que renferment les musées sont sortis de la terre « très-mutilés pour la plupart. Le temps n'a guère épargné que des « débris. Or, à mesure que ces débris étaient rendus à la lumière, « on voulait les faire servir à décorer des palais ou des jardins. « Pour les placer dans des salles et des galeries somptueuses ou « dans des allées régulières, on croyait devoir les remettre complé- « tement à neuf. De là, bien que les musées possèdent en réalité « peu de monuments entiers ou presque entiers, les statues, bustes « ou bas-reliefs qui y sont exposés et dont la plupart y sont venus « de villas d'autrefois, semblent presque tous, au premier abord, « dans un parfait état de conservation.

« Pour restaurer ces débris, on cherchait premièrement, en géné- « ral, à les compléter avec d'autres débris; surtout, à une statue an- « tique privée de sa tête, on ajustait quelque tête antique qui pou- « vait à peu près y convenir; ce qui manquait encore, bras, jambes, « pieds ou mains, nez, lèvres, oreilles, parties de draperies ou attri- « buts, on chargeait quelque sculpteur d'y suppléer de son ciseau. « Et au commencement, alors que les antiques étaient rares encore, « on s'adressa plus d'une fois pour ce genre de travail aux statuaires « les plus renommés.

« Le plus souvent, les restaurations furent confiées à des artistes « de moindre valeur; mais, qu'elles fussent exécutées avec plus ou « moins de talent, elles eurent presque toujours pour effet d'altérer « gravement la physionomie des monuments.

« En premier lieu, on a créé de cette façon des représentations « propres à donner, soit en fait de mythologie, soit en fait d'his- « toire, des idées inexactes, ou même tout à fait erronées. En se- « cond lieu, en associant des éléments d'époques et de styles diffé- « rents, on a formé des ensembles d'un caractère mixte et en quelque « sorte hybride, de nature à égarer le jugement des historiens et

« des critiques de l'art, et même à fausser le sens des artistes (1). »

Et depuis, dans la *Revue archéologique*, il ajoutait, au sujet des restaurations : « J'en ai cité quelques exemples tirés du musée seul « du Louvre. On commençait alors dans ce musée, à l'occasion « d'une refonte générale des catalogues de nos antiquités, un relevé « exact de toutes les restaurations qu'offrent les marbres qui en font « partie. Ce travail, aujourd'hui achevé (il a été exécuté, sous la « direction du conservateur, par l'un des attachés du département, « M. Charles Ravaisson), a donné lieu à la découverte ou à la déter- « mination plus précise de quantité de circonstances qui altèrent la « physionomie générale des monuments. M. Albert Dumont en a « tiré quelques exemples. J'en citerai quelques autres, avec le dé- « tail qui me semble nécessaire pour les faire bien comprendre (2). »

Quelle idée peut-on se faire des monuments de l'antiquité, lorsqu'on se trouve en présence de sculptures où les corps sont surmontés de têtes qui ne leur appartiennent pas, où les sexes et les âges sont confondus, où les figures sont accompagnées d'attributs ou autres accessoires arbitrairement créés?

Ici, c'est un vieillard grec (n° 595 cat. Clarac, prétendu Sénèque) qu'on a mis dans une vasque pleine d'eau, où plongent ses deux jambes, parce qu'on lui a trouvé de la ressemblance avec Sénèque, tel qu'on le croyait voir récemment encore dans un certain nombre de bustes auxquels on a donné le nom de ce philosophe en différents musées (3), et qui n'était autre qu'un pêcheur, comme Visconti l'a

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1874: *Un musée à créer*, par M. Félix Ravaisson.

(2) *Revue archéologique*, septembre 1875 : *Projet d'un musée de plâtres*.

(3) *Bullett. dell' Inst. di corr. arch.*, 1872, p. 36, adunanze dell' Instituto, gennajo 26, Brizio : « Testa in marmo del museo del Palatino, di cui offrì un gesso, « gentilmente concessogli dal comm. Rosa. Il personaggio in essa rappresentato « essendo quello volgarmente conosciuto sotto il nome di Seneca, il rif. rifiutò tale « denominazione, inquantochè la nuova testa, essendo cinta d' una corona d' edera, « non può rappresentare altri che un poeta. Da un' analisi fisionomica del volto e dal « carattere predominante di fievolezza fisica che concorda colle notizie serbate dagli « autori, e specialmente da Eliano, intorno a Fileta di Coo, riconobbe l' immagine di « questo lirico nella testa in discorso. Citando poscia le due erme a doppio busto, « una di villa Albani, e l' altra nella galleria geografica del Vaticano, in cui la mede- « sima testa si vede accoppiata con altra di personaggio romano, volle trovar in « quest' ultimo Properzio, che fra lirici elegiaci latini è quello che più da vicino ha « seguito ed imitato il genio della poesia di Fileta. — Il ragionamento fu generalmente « approvato, parendo certo doversi riferir la testa a qualche poeta dell' epoca ales- « sandrina accoppiato con un romano ». (Article plus développé dans les *Annali dell' Inst. di corr. arch.*)

établi par comparaison avec une statue mieux conservée du Vatican (voir planches XVI et XVII) (1); et on en a fait Sénèque dans le bain où il se fit mettre après s'être fait couper les veines, sur l'ordre de Néron. Là-bas, c'est un jeune homme grec qui se déchausse, auprès duquel on a mis un soc de charrue, parce qu'on l'a pris pour Cincinnatus mettant ses vêtements pour répondre à l'appel du Sénat (n° 710 cat. Clar., prétendu Cincinnatus). Ailleurs

(1) Les pl. XVI et XVII sont destinées à montrer à quel point une restauration, d'ailleurs très-habilement faite, peut induire en erreur, en rattachant à un type avec lequel l'imagination surtout a fait trouver de la ressemblance, une statue que plus tard on devait reconnaître pour appartenir à une famille nombreuse et importante dans l'histoire des représentations antiques de la vie future.

La tête de Sénèque et celle du Pêcheur africain offrent deux types différents, et de chacun d'eux il existe plusieurs répétitions.

Le premier type doit être considéré, ainsi qu'on en peut juger par la note précédente et par la planche XVI, comme présentant le portrait de quelque poëte dramatique grec, d'âge mûr, à cheveux longs.

Les têtes du second type sont âgées et appartiennent à des statues dont le corps n'est vêtu que d'un linge autour des reins; le costume est celui des nègres, des esclaves et des ouvriers (voir l'Atlas de l'Inst. de corr. archéol., vol. VIII, tav. XVI, Ercole e Busiri, et Galer. mythol. de Millin, t. 2, planches CXXXII, 487, Pasiphaé, et XCIII, 383, Vulcain et les Cyclopes). L'attitude et l'expression sont aussi celles de l'esclave; il semble qu'il présentait un poisson à une autre personne; de la main gauche il tient un panier rempli de poissons; voir, planche XVII, plusieurs répétitions et deux variantes de ce type : le n° 1 (*Museo Pio Clementino*, t. III, pl. XXXII) représente la statue du Vatican dont il vient d'être question; le n° 3 appartient aussi au Vatican (*Mus. P. Clement.*, t. III, pl. supplém. A, n° 11); le n° 2 est une statuette du musée du Louvre (n° 119, cat. Clar.), et le n° 4 une statuette en marbre gris, du musée de Toulouse (pl. 880, 2248 du *Mus. de sculpt.* de Clarac). Le pêcheur du British Museum, n° 5 (pl. 882, 2247 B. du *musée de sculpt.* de Clar.), offre quelque analogie avec ce même type, mais il en diffère à beaucoup d'égards; un bronze du cabinet impérial de Vienne, n° 6, paraît présenter encore une autre variante, un pêcheur portant des ustensiles de pêche appendus aux extrémités d'un bâton qu'il porte sur l'épaule gauche. On trouvera aussi, planche XVII, à titre de supplément, la reproduction d'une pierre gravée du musée de Florence et de quelques peintures d'Herculanum offrant des scènes de pêche. Pour les pêcheurs en général, reproductions symboliques ou non, voir les planches 879, 881 et 882 du *Musée de sculpture* de Clarac, les peintures antiques, les recueils de pierres gravées, de vases peints, etc., etc., et un mémoire lu cette année à l'Académie des inscriptions par M. Félix Ravaisson, sur les bas-reliefs qui représentent un personnage assis au bord de la mer.

D'autres têtes encore présentent un troisième type, peu éloigné du second (voir planche XVI, nos 4 et 5), dans lequel on a cru reconnaître Thersite (*Archæologische Zeitung*, 1855, taf. LXXVI, n. 1, 2 et 3, et 1866, taf. CCVIII, n. 1 et 2) ; l'homme est dans la force de l'âge, la chevelure est épaisse et assez courte, les sourcils sont fortement élevés ; la physionomie semble être celle d'un barbare, l'expression celle de l'inquiétude et de la souffrance.

vous voyez un Apollon, une Minerve d'époque grecque (nos 68 et 475, cat. Frœhn.), transformés en divinités d'époque romaine, en Bonus Eventus et en Espérance; puis ce sont des athlètes avec des cestes, des fioles à huile, des palmes de pure invention (nos 391, 395, 702, cat. Clar.), etc., etc.

Autrefois, on ne portait pas d'intérêt à distinguer dans une sculpture le fragment original de la restauration, la plupart des antiques ayant été recueillis, non pour servir à l'étude des temps anciens, mais pour orner les palais et les parcs. Dans les appartements et dans les salles du Louvre, des princes habitaient, il se donnait des fêtes; les objets d'art n'y étaient qu'accessoires : il suffisait qu'ils pussent ajouter à la magnificence de la décoration; il était nécessaire qu'ils fussent complets; car les murs de ce palais présentaient l'aspect de la richesse; bâtis et sculptés par nos plus grands artistes, ils étaient couverts de marbres précieux, et des colonnes du plus grand prix, tirées de carrières perdues depuis, en soutenaient les voûtes.

Semblable chose avait déjà eu lieu, bien des siècles auparavant, lorsque, à la suite de chaque triomphateur, les œuvres de la Grèce étaient venues en Italie parer les édifices religieux et civils.

Et bien avant cette époque plus d'une statue avait déjà été restaurée (1)!

Combien, en effet, n'a-t-il pas dû arriver souvent que, dans des temps aussi troublés que le furent ceux où florissait l'art grec, une sculpture fût brisée ou mutilée (2)! On remplaçait ce qui manquait, et la partie restaurée était plus ou moins semblable à la partie originale, selon qu'elle avait été exécutée (par le sculpteur de l'original

(1) « Pausanias caractérise fort bien la différence du style de la décadence de « l'art avec le style ancien, quand il dit qu'une prêtresse des Leucippides, ou de « Phœbé et d'Hilaïre, femmes de Castor et de Pollux, fit ôter l'ancienne tête à l'une « des statues de ces déesses, et lui en substitua une faite, ainsi qu'il s'exprime, « selon l'art de son temps, croyant embellir par là sa divinité. (Pausan. lib. iij, « page 247.) » Winkelmann, *Hist. de l'Art*, t. 2, p. 48, édit. de Paris de 1790.

(2) « Il est naturel de demander en quel temps de l'antiquité tous ces ouvrages de « l'art ont été mutilés et restaurés. Et il doit paraître étrange que cela soit arrivé à « une époque où les arts florissaient; cependant la chose est incontestable. D'un « côté, il faut que cette mutilation ait été faite en Grèce même, soit dans la guerre « des Achéens contre les Étoliens, où ces deux peuples exercèrent leur rage contre « les monuments publics, comme je le dirai plus en détail dans la suite, ou dans le « transport de ces monuments à Rome....

« Combien les monuments antiques n'ont-ils pas souffert dans le grand incendie « de Rome, sous Néron, et dans les troubles de Vitellius, pendant lesquels on se dé- « fendit au Capitole en lançant des statues sur les assaillants! » Winkelmann, *Hist. de l'Art*, p. 82-83.

ou par quelque autre) bientôt ou longtemps après le premier travail. C'est ainsi que la Vénus de Milo, que le Génie funèbre, ont dû se trouver composés de deux morceaux analogues mais qui, peut-être, ne proviennent pas de la même main (1). On peut observer un fait pareil pour l'époque romaine chez le chasseur pleurant Adonis, qu'on voit auprès de la première croisée de la salle des Caryatides, à gauche de la tribune en entrant.

A Rome, autre genre de restaurations. Les corps des divinités et des personnages illustres de la Grèce servirent à des représentations d'empereurs ou de personnages romains.

« L'empereur Caligula », écrivait, il y a quelques années, feu Brunet de Presles, « fit placer sa tête sur une foule de statues enlevées « à la Grèce. Claude, pour honorer la mémoire de son grand oncle, « eut la stupidité de faire scier deux tableaux d'Apelle, qu'Auguste « avait consacrés dans son Forum, et de substituer la figure de ce « prince à celle d'Alexandre le Grand. L'usage de consacrer des sta- « tues anciennes à de nouveaux personnages se répandit de Rome « dans la Grèce. Pausanias, en décrivant le temple de Junon à « Argos, avertit qu'une statue qui porte le nom d'Auguste était jadis « un Oreste. Dion Chrysostome cite une statue d'Alcibiade dont on « avait fait un Ahénobarbus. Nulle part cet abus n'était plus fré- « quent qu'à Rhodes. — On prenait la première statue venue de « héros ou d'ancien roi, et, sans s'inquiéter des convenances d'âge « ou de costume, on inscrivait au-dessous le nom que l'on préten- « dait honorer (3). »

(1) « La plupart des statues de marbre sont exécutées d'un seul bloc; Platon, dans « sa *République*, en fait une loi (Plat. *Leg.* 12, page 256). » Winkelmann, *Hist. de l'Art*, t. 2, p. 68.

« A la vérité, Diodore de Sicile, en parlant de la prétention qu'avaient les « Égyptiens d'avoir vu sortir de leurs écoles les plus fameux des anciens sculpteurs « de la Grèce, dit bien que Téléclès et Théodore, fils de Rhœcus, avaient fait la statue « d'Apollon-Pythien, exposée à Samos, de telle sorte que Téléclès en ayant fait une « moitié à Samos même, pendant que son frère Théodore faisait l'autre à Éphèse, les « deux pièces se rapportèrent si juste que toute la figure ne paraissait être que « d'une seule main....» De Quérelles, *Esquisses archéologiques* (inédit), p. 68.

(2) « Evandre d'Athènes (Horat. l. j., Serm. 3, v. 91) qui avait quitté sa patrie « pour suivre Marc Antoine à Alexandrie, fut amené à Rome avec d'autres captifs « par Auguste, après la mort du triumvir (voyez : Schol. ad Horat., loc. cit.). Entre « autres ouvrages qu'il fit dans cette capitale, on lui donna à refaire la tête d'une « Diane de Timothée, contemporain de Scopas, figure qui était dans le temple d'A- « pollon, sur le mont Palatin. » Winkelmann, *Hist. de l'Art*, t. II, p. 376.

(3) Brunet de Presles, *Histoire de la Grèce depuis la conquête romaine jusqu'à nos jours*, p. 32.

Winkelmann avait déjà écrit : « A Rome, les choses en étaient « venues au point que, quand on commandait des bustes ou des sta- « tues, l'on prenait, faute de capacité et manque de facultés, des « têtes et des figures d'anciens maîtres pour les adapter aux sujets « qu'elles devaient représenter. C'est ainsi qu'on se servit d'ancien- « nes inscriptions romaines pour les tombeaux chrétiens : on gra- « vait l'inscription chrétienne au revers de la païenne. Flaminius « Vacca parle de sept statues de femmes sans draperie, découvertes « de son temps, et retouchées toutes sept par une main barbare. « Parmi les débris d'antiquités qu'on conserve à la villa Albani, il « y a une tête qui fut trouvée en 1757, dont il ne reste que la moitié, « et qui offre le mélange d'un travail antique et celui d'une main « barbare (1).»

Il est vraisemblable que bien des monuments appartenant à la religion grecque prirent aussi à Rome le caractère de cette mythologie composée des croyances de tous les peuples qui avait cours dans la capitale du monde ancien et qui chargeait de toutes sortes d'attributs ses nombreuses divinités (2). S'il se faisait dès lors de pa-

(1) Winkelmann, *Hist. de l'Art*, t. 2, p. 500. — « C'est au temps de Pline, et « même avant, que s'introduisit, à Rome, la mode dont les satyriques du siècle se « moquèrent publiquement, de changer les têtes aux statues des hommes illustres, « et de leur en donner de nouvelles (Pline, liv. XXXV, ch. 2, sect. 2, au comm.); et « c'est la raison pour laquelle il se trouve tant de statues, surtout de sénateurs, avec « une autre tête que celles qu'elles avaient originairement, ou au moins avec une « tête retravaillée en partie. » (Winkelmann, *Hist. de l'Art*, édit. de Paris de « 1790, note des éditeurs.)

(2) Voici un texte du *Digeste* qui montre à quel point était fréquent, à Rome, l'usage de compléter une statue avec des membres empruntés à une autre : «..... Si « quis rei suæ alienam rem ita adjecerit ut pars ejus fieret, veluti si quis statuæ « suæ brachium aut pedem alienum adjecerit, aut scypho ansam vel fundum, vel « candelabro sigillum aut mensæ pedem, dominum ejus totius rei effici, vereque sta- « tuam suam dicturum et scyphum plerique recte dicunt..... Item quæcumque aliis « juncta sive adjecta accessionibus loco cedunt, ea, quamdiu cohærent, dominus vindi- « care non potest, sed ad exhibendum agere potest ut separentur et tunc vindicentur... « Dicit enim (Cassius) si statuæ suæ ferruminatione junctum brachium sit, unitate « majoris partis consumi, et quod semel alienum factum sit, etiam si inde abruptum « sit, redire ad priorem dominum non posse. Non idem in eo quod adplumbatum sit, « quia ferruminatio per eandem materiam facit confusionem : plumbatura non idem « efficit. Ideoque in omnibus his casibus, in quibus neque ad exhibendum neque in « rem locum habet, in factum actio necessaria est. At in his corporibus quæ ex dis- « tantibus corporibus essent, constat singulas partes retinere suam propriam spe- « ciem : ut singuli homines, singulæ oves : ideoque posse me gregem vindicare, quam- « vis aries tuus sit immixtus, sed et te arietem vindicare posse. Quod non idem in « cohærentibus corporibus eveniret : nam si statuæ meæ brachium alienæ statuæ

reilles transformations, combien ne dut-il pas s'en faire de plus nombreuses et de plus téméraires lorsque, après mille ans d'insouciance, on se prit d'admiration pour les monuments de la Grèce et de Rome! Les traditions de l'antiquité étaient perdues, et ce fut souvent au hasard qu'on compléta les fragments qu'on tirait d'un long oubli, pour les faire servir de modèles à l'art renaissant et d'embellissement aux édifices publics ou princiers. Ainsi, et surtout dans les temps modernes, tout ce qui n'était que débris fut complété ou changé, tantôt à l'aide de morceaux neufs, tantôt avec des débris, choisis souvent avec peu de discernement.

En 1796, le Louvre fut destiné, dit de Clarac, à recevoir les monuments antiques rapportés d'Italie et qui furent réunis à ceux qu'en avaient fait venir en grand nombre François Ier, Henri IV et Louis XIV. Il est vrai que peu après il tomba dans un tel état de désordre et d'abandon qu'on put craindre de le voir s'en aller en ruines; mais, en 1805, Napoléon Ier ordonna, par décret, qu'il serait « déblayé, réparé et continué ». En 1808, l'empereur acquit la collection Borghèse, et, si le nombre des objets d'art réunis au Louvre diminua beaucoup en 1815, le musée n'en resta pas moins fondé; il ne cessa plus ensuite de s'enrichir d'année en année. Néanmoins les anciennes habitudes persistèrent. La distribution des objets dans les galeries continua d'être subordonnée à la recherche d'une certaine élégance architecturale et au goût d'une certaine apparence de richesse princière, qui firent considérer comme indigne de figurer devant le public toute sculpture portant la trace des injures du temps. On avait une admiration pour le savoir et pour le génie des artistes de l'antiquité qui faisait rechercher leurs œuvres; mais à ces œuvres on ne donnait droit d'entrée dans une collection destinée à les faire connaître et étudier que lorsqu'elles avaient pris l'aspect d'une chose faite de la veille. Tantôt les sculptures étaient transformées par des artistes de talent qui, ne connaissant qu'imparfaitement les idées et le goût des anciens, se laissaient entraîner par leur imagination; tantôt elles étaient dégradées par des ouvriers maladroits, et, dans tous les cas, les reliques des temps passés, souvent retrouvées à grand'peine, étaient immolées à la mode du jour et à la fantaisie du restaurateur.

« addideris, non posse dici brachium tuum esse : quia tota statua uno spiritu conti-
« netur.» (Lib. VI, *de rei vindicatione*, t. XXXIII.)

Ailleurs Pomponius dit aussi : « Si statuam legavero, et postea ex alia statua bra
« chium ei adjecero, omnimodo statua a legatario vindicari potest. » (*Dig.* lib. XXXIV, t. XIV.)

Les descriptions qu'on fit bientôt des antiques du Louvre se ressentirent de ces habitudes. On s'accoutuma à considérer les objets tels qu'on les voyait exposés, et non tels qu'ils étaient avant la restauration. On admira des compositions aussi peu dignes de l'art moderne que de l'art antique, assemblages bizarres où la majesté et la sérénité des dieux se trouvaient mêlées aux expressions d'une grâce toute vulgaire, où les restes des monuments devenaient méconnaissables par le contraste de la simplicité ordinaire aux anciens et de l'affectation dans laquelle tombent trop souvent les modernes.

Sans doute quelques écrivains indiquèrent certaines restaurations, mais ce fut la plupart du temps avec beaucoup de négligence et d'insouciance. Prenant, en effet, pour point de départ quelque observation mal faite, ils s'étaient laissé entraîner aux hypothèses les plus risquées, et leurs appréciations, même les plus fausses, tiraient d'une apparence d'exactitude une autorité qui égarait l'opinion et le goût (1).

(1) « De là pour les historiens de l'art, écrivait, il y a deux ans, le conservateur « des antiques, l'occasion de bien des méprises. Trois antiquaires éminents, Win- « kelmann, Marini, Visconti, ont signalé dans une statuette de la villa Albani une « image de Diogène. Comment, en effet, ne pas reconnaître Diogène dans un vieil- « lard à la physionomie sévère, tenant d'une main un bâton, de l'autre l'écuelle si « connue dans l'histoire du cynique, et ayant auprès de lui un chien, allusion évi- « dente à la qualification qu'on donnait à ce philosophe et que peut-être il se don- « nait lui-même? Ce que Winkelmann, Marini et Visconti ne virent pas, c'est que le « bâton, l'écuelle, le chien étaient, ainsi que les bras et les jambes de la statuette, « des restaurations modernes, et que c'était l'auteur de ces restaurations qui avait « ainsi créé, presque de toutes pièces, un Diogène.

« Pour l'artiste aussi, un mélange trompeur de différents styles a ses inconvé- « nients. L'un des plus graves, c'est que des pièces de rapport hétérogènes cachent « souvent à ses yeux de beaux morceaux auxquels on les a ajoutés, et le privent de « l'enseignement qu'il eût tiré de ces morceaux. Au Louvre, par exemple, il y a « bien plus d'œuvres excellentes qu'on ne le croit généralement; seulement une « grande partie en est comme perdue sous des restaurations par lesquelles on a « voulu les compléter.

« La salle des Caryatides renferme un Alexandre colossal, qui, au premier « coup d'œil, semble n'offrir rien que d'ordinaire; c'est que, la tête, les bras « et les jambes étant des restaurations, l'ensemble paraît médiocre, et l'on ne « s'aperçoit pas que le torse est de la belle époque et d'un admirable travail. La « Némésis attire peu l'attention parce que le corps est un ouvrage ordinaire, d'une « époque peu éloignée de la décadence; et dans l'ensemble, dont il forme la plus « grande partie, on ne remarque pas une charmante tête, l'une des meilleures repro- « ductions d'un type de la grande époque de l'art grec, auquel on a donné, sans « motifs suffisants, le nom de Sapho, type dont il existe d'autres belles reproductions « à Rome (villa Borghèse), à Oxford et à Berlin. Dans un Amour, qui est maintenant « placé sous une des arcades de la salle du Tibre, Amour qui reproduit, selon toute

Et cependant depuis longtemps on s'était aperçu des inconvénients qu'entraînent de tels procédés. Winkelmann critiquait déjà la légèreté de ses devanciers : « C'est en vain, disait-il, qu'on cher-
« cherait des notions de l'art dans les magnifiques ouvrages qui ont
« paru jusqu'ici, contenant la description d'anciennes statues (1).»
Et un peu plus loin : « La plupart des méprises des savants en fait
« d'antiquités proviennent du peu d'attention qu'ils apportent à dis-
« cerner les restaurations modernes; car il en est bien peu qui distin-
« guent du véritable antique les parties substituées à celles qui man-
« quaient. (Voyez sur cela M. Heyne : *Dissertation sur les erreurs*
« *causées dans l'explication d'anciens monuments par des restau-*
« *rations fautives*, « Sammlung antiquarischen Aufsætzen », tome
« ij, page 172, J.) Fabretti a voulu prouver, par un bas-relief du
« palais Mattei, représentant une chasse de l'empereur Gallien, que
« dès lors on était dans l'usage de ferrer les chevaux à la manière
« d'aujourd'hui ; et il n'a pas remarqué que le pied du cheval qui
« lui fournit sa preuve est une restauration faite par un sculpteur
« ignorant. Montfaucon, en voyant un rouleau ou bâton, qui est
« moderne, dans la main du prétendu Castor ou Pollux de la villa
« Borghèse, croit que ce sont les lois des jeux dans les courses de
« chevaux. Selon le même écrivain, un pareil rouleau, également
« moderne, dans la main du Mercure de la villa Ludovisi, offre une
« allégorie difficile à expliquer. — Wright regarde comme vérita-
« blement antique un violon dans la main d'un Apollon de la villa
« Negroni, et il indique encore comme tel un autre violon que tient
« une petite figure de bronze conservée à Florence et citée aussi
« par Addison ; Wright croit défendre la réputation de Raphaël, en
« avançant que ce grand peintre a pris la forme du violon qu'il fait
« tenir à Apollon, dans son fameux tableau du Parnasse, au Vati-
« can, de la statue en question, que le Bernin n'a restaurée que cent
« cinquante ans après Raphaël. — Ceux qui publient des antiques

« apparence, un chef-d'œuvre de Praxitèle ou de Lysippe, ce qu'il faut considérer
« à part du reste, c'est au contraire le torse, d'une souplesse et d'une grâce en-
« fantines qui en font un morceau de premier ordre. » (*Un musée à créer; Revue*
« *des Deux Mondes*, 1er mars 1874, p. 236.)

Ailleurs, mon père a montré à quel point une restauration dirigée par une interprétation erronée a dénaturé plusieurs sculptures importantes que possède le Louvre, et comment il a suffi de remplir de plâtre un trou qui se trouvait au flanc droit de la Vénus de Milo pour donner lieu à beaucoup d'incertitudes et d'erreurs sur la manière dont un monument de premier ordre devait être compris (*Projet d'un musée de plâtres; Revue archéologique*, sept. 1875).

(1) Winkelm., *Histoire de l'Art*, t. Ier, préface, p. xij. édit. de Paris de 1790.

« devraient avoir l'attention d'indiquer les restaurations dans les « planches gravées ou dans les explications des sujets (1). »

Voici maintenant comment J. B. de Saint-Victor jugea plus tard Winkelmann lui-même : « Et d'abord, Winkelmann, qui, comme « nous l'avons déjà dit, n'avait qu'une connaissance très-superfi- « cielle de l'art du dessin, se montra, le premier, un estimateur « très-peu habile du mérite réel ou relatif de ces monuments, louant « quelquefois jusqu'à l'enthousiasme des productions médiocres, « tandis qu'il semblait fermer les yeux devant des chefs-d'œuvre; « ne sachant pas toujours distinguer un travail original de celui « qui portait les caractères timides que la main d'un copiste lui « avait imprimés; confondant quelquefois les restaurations moder- « nes avec les restes mutilés de l'antiquité, bien qu'il eût reproché « amèrement de semblables erreurs aux antiquaires qui l'avaient « précédé..... (2). »

Parlant de son propre ouvrage, le *Musée des antiques*, catalogue de luxe, Bins de Saint-Victor écrivait : « Mais si l'on considère en- « suite en particulier chaque monument que nous avons décrit, « nous dirons avec quelque confiance que nous croyons avoir rem- « pli les conditions d'un pareil travail avec plus d'exactitude peut- « être qu'on ne l'avait fait jusqu'à nous, par la seule raison que nous « sommes entourés de plus de lumières que ne l'avaient su faire « tous ceux qui nous ont précédés (3)..... Les monuments anti- « ques n'ont point encore été examinés avec cet esprit de critique et « d'impartialité. — Plus heureux sous le rapport de la critique « archéologique, nous eûmes le bonheur, dès les commencements, « d'intéresser à nos travaux le célèbre antiquaire M. Visconti (4). « Qu'il reçoive donc dans la tombe ce dernier hommage de notre « vénération et d'une reconnaissance dont nous nous sommes plu à « multiplier, de son vivant, les témoignages, en citant son nom « presque à chaque page de cette collection; et, en effet, il n'est rien « de plus honteux que la vanité puérile qui porte à se faire, dans les « sciences comme dans les lettres, une fausse renommée de ce qui « n'est que le don gratuit d'un plus habile, et *à se glorifier de ce que « l'on a reçu comme si on ne l'avait point reçu* (I. Cor. IV, 7) (5). »

(1) Winkelm., *Hist. de l'Art*, pages XVIIJ à XX.
(2) *Musée des antiques*, de Bouillon, discours préliminaire, page 2.
(3) *Musée des antiques*, disc. prélim., p. 23.
(4) Idem, p. 24.
(5) Idem, p. 25.

Les descriptions que fit B. de Saint-Victor n'en contînrent pas moins d'étonnantes erreurs, on en verra la preuve tout à l'heure.

Les catalogues ne furent pas exempts des défauts ordinaires aux autres publications du commencement du siècle. Ceux de 1820 et de 1830 tinrent bien peu compte des restaurations. Cependant l'érudit et laborieux de Clarac comprenait la nécessité de répondre au besoin qui commençait à se manifester, de discerner dans notre musée le vrai du faux; et dans l'avant-propos de la dernière édition de son catalogue, qui ne put paraître qu'après sa mort, il s'exprimait en ces termes : « Je n'ai laissé ni statue, ni buste, ni bas-re-« lief sans l'indication détaillée de leurs restaurations, et, pour « qu'on les saisît mieux au premier coup d'œil, elles ont été, en « général, placées à la fin des articles. Je crois cependant devoir « faire remarquer, en réponse à une observation de M. Welcker, « que souvent des monuments de très-peu d'importance par leur « sujet, par leur composition, et par leur exécution, sont pleins de « restaurations, et qu'il serait trop long et fort inutile de les indiquer « avec tous leurs détails. Quelquefois aussi je puis n'être pas d'ac-« cord avec des écrivains sur certains de nos bas-reliefs, qui, placés « à la *villa Borghèse* ou à la *villa Albani* à des hauteurs assez con-« sidérables, n'ont pas pu être examinés par eux de manière que l'on « adopte en toute confiance les indications qu'ils donnent des acces-« soires et des restaurations. Le savant et consciencieux Zoëga se « plaint, plus d'une fois, de ce que des bas-reliefs étaient situés de « telle sorte que bien des détails échappaient à sa vue et à sa lor-« gnette. Pour juger des restaurations des monuments, il faut les « voir de très-près et, comme l'on dit, le nez dessus, afin de ne pas « confondre les parties fracturées, rajustées ou rapprochées, avec « celles qui ont été restaurées ou substituées à ce qui manquait. Des « restaurations faites avec adresse et talent peuvent embarrasser le « coup d'œil le plus exercé, et il est nécessaire de comparer avec « grand soin le marbre de la portion douteuse avec celui des parties « authentiques (1). »

L'étude des restaurations était encore dans l'enfance, et l'espoir que donnait de Clarac fut trompé.

Pour beaucoup de sculptures, l'indication des restaurations manqua entièrement dans les catalogues, et pour presque toutes elle fut incomplète ou inexacte. C'est ainsi qu'une statue de l'importance de l'Auguste (n° 100 cat. Clar.) était décrite comme ayant la main droite

(1) Cat. de Clarac (édit. de 1847), avant-propos, p. IV.

moderne, sans qu'il fût le moins du monde question de la main gauche, due également à une restauration et plus intéressante, parce qu'elle tient un rouleau et précise l'action. C'est ainsi que la description d'un des chefs-d'œuvre les plus célèbres qui nous restent de l'antiquité, celle du Héros combattant (n° 262 cat. Clar.), ne contenait pas l'indication de la restauration du bras et de la main droits, entièrement modernes. Ces exemples devraient suffire, car il n'est pas nécessaire de s'étendre sur les erreurs contenues dans un catalogue qui, depuis un grand nombre d'années, n'est plus en vente au musée du Louvre. Toutefois la citation d'une autre description servira mieux à montrer combien il est indispensable d'avoir examiné avec le plus grand soin les moindres détails d'une sculpture avant de l'expliquer et de la juger; elle fera voir à quel point, dans la première moitié du siècle, les plus belles publications se trouvaient déparées par des descriptions faites, en quelque sorte, d'imagination. Il s'agit d'une statue qui est placée dans la salle des Caryatides, à gauche de l'entrée par la cour intérieure. Elle était décrite dans le catalogue de Clarac comme il suit :

« 415. — Jupiter, statue, marbre grec. Le dieu est prêt à lancer « sa foudre, et son aigle à ses pieds attend ses ordres. La figure ne « manque pas de dignité et la draperie est belle.

« *Restaur.* Le bras gauche à partir de la draperie, la main et le « poignet droits, le pied gauche et le bas de la jambe au-dessus des « malléoles, une grande partie de l'aile gauche de l'aigle, la tête, « sont modernes. » — V. Borg., etc.

Voici maintenant ce qu'en disait Bins de Saint-Victor dans le magnifique *Musée des antiques* (1) :

« Jupiter. Les débris d'un aigle placé aux pieds de cette statue, dont « la tête avait été brisée, ont fait supposer qu'elle représentait le « Maître des dieux. L'aigle fut restauré; on adapta à la figure une « tête que l'on crut l'image de Jupiter, et que ses cheveux retom- « bant sur le front auraient dû faire reconnaître pour celle de « Pluton; la main droite fut armée du foudre, et le bras gauche, « refait en entier, s'appuya sur un sceptre, emblème de la royauté. « Toutefois, si l'on considère le caractère des formes de cette statue, « il est difficile de supposer qu'elle ait été dans son origine ce qu'en « a fait le caprice du restaurateur. Ici, les formes n'ont rien d'idéal « et de divin; c'est l'imitation exacte d'une belle nature, telle

(1) *Mus. des antiques*, t. III, st. divin., pl. 1, n° 3.

« qu'elle nous est offerte dans la plupart des statues des empereurs « qui sont parvenues jusqu'à nous; c'est une pose toute semblable et « le même jet de draperies, avec de légères différences qui sont iné- « vitables dans ce genre d'accessoires. L'aigle n'est point un attribut « qui fût étranger à ces maîtres du monde; et l'on n'ignore point « que la flatterie se plaisait à leur prodiguer les symboles de tous les « dieux. C'est donc probablement l'image de quelque empereur, dont « on a fait celle de Jupiter. Au reste, la tête qu'on lui a donnée est « d'un très-beau caractère, et la statue mérite elle-même des éloges « pour la correction du dessin et la vérité de l'exécution.

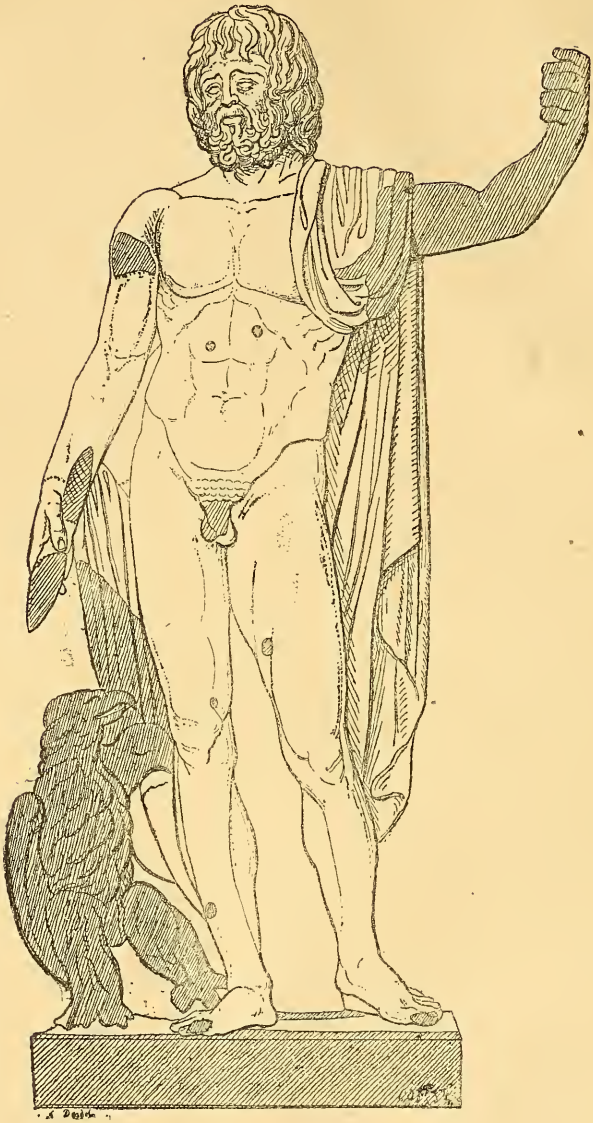
« Il n'y a point d'autres restaurations dans ce monument que « celle que nous avons indiquée; dans l'aigle, il n'y a d'antique « que l'extrémité de l'aile gauche (1). »

Dans ces deux descriptions, les restaurations sont mal indiquées; celle de Saint-Victor contient une erreur considérable, car la tête n'a jamais été séparée du corps. Une grande partie de ce qu'on vient de lire a donc pour point de départ l'assertion d'un fait absolument faux. D'un autre côté, d'après de Clarac, on l'a vu, une grande partie de l'aile gauche serait moderne; or cette aile est précisément la seule partie antique de l'oiseau qui subsiste (2); le pied gauche et le bas de la jambe au-dessus des malléoles seraient restaurés, tandis que cette partie du marbre n'a jamais été séparée du reste; le poignet et la main droite seraient aussi modernes, tandis que ce poignet et la plus grande partie de la main avec le milieu du foudre sont des morceaux antiques rapportés, qui appartenaient à la statue. Quant à la tête du dieu, de Clarac n'est pas tombé dans l'erreur de Bins de Saint-Victor, et cependant il semble que les conclusions et le jugement de ce dernier écrivain, à l'égard d'une statue précieuse à plus d'un titre, n'aient pas été sans influence sur ceux qui en parlèrent ensuite plus sérieusement. De Clarac sembla la regarder avec quelque indifférence, et sa description si laconique fut, nous allons le voir, insuffisante. Celle qui en fut faite depuis, dans un catalogue récent, dont je m'occuperai particulièrement tout à l'heure, ne fut guère plus complète. La voici :

« 33. — Zeus et l'aigle. Statue Borghèse. Le dieu est représenté « debout et nu, la jambe gauche en arrière, une bandelette dans les « cheveux. Le manteau, replié sur l'épaule, ne couvre que le dos de « la statue. De la main droite abaissée, il tient le foudre; l'autre,

(1) *Musée des antiques*, t. III, st., pl. 1, n° 3.

(2) Cette erreur n'a pas été commise dans la gravure du *Musée de sculpture* (pl. 311, 681).



Pluton-Jupiter.

« élevée, portait un sceptre ou une haste. L'aigle est placé sur la plin-
« the, à la droite de Zeus (1). »

Après avoir consulté ces différents catalogues, on peut ignorer encore que la sculpture dont il est question offre une représentation presque complète d'un type assez rare parmi les statues des dieux, celui de Pluton. Cependant les cheveux, comme l'avait remarqué B. de Saint-Victor, au lieu de se relever sur le front, ainsi que ceux de Jupiter, partent du sommet de la tête en longues mèches qui viennent pendre sur le front et autour du visage; le dieu n'est d'ailleurs pas Sérapis, car sa tête n'a jamais porté de corbeille (calathos), et la statue paraît appartenir à une époque où ce dernier n'était pas encore représenté sans la tunique égyptienne. Son manteau est différent de celui qu'on voit d'ordinaire aux statues de Jupiter. Pourtant il porte le foudre dans la main droite abaissée, en même temps qu'il tient un bout de la draperie, double action dont on retrouve des exemples dans quelques médailles; de la main gauche élevée, il tenait peut-être une lance, plus probablement un sceptre (2); ses pieds sont nus. Cette statue, belle et presque complète, offre donc une rare et importante représentation de Pluton, debout et en marbre de couleur claire, en même temps que de Jupiter, ou plutôt une représentation de Pluton-Jupiter, ce qui ne saurait être omis dans un catalogue exact.

Pour un certain nombre de sculptures, jugées, nous l'avons vu, de très-peu d'importance, l'omission des restaurations fut volontaire dans le catalogue de Clarac; celui-ci crut qu'il serait trop long ou fort inutile de les indiquer. Ne doit-on pas penser autrement aujourd'hui? Dès qu'un objet peut figurer dans les salles du Musée, c'est qu'il présente quelque sorte d'intérêt; s'il n'est pas beau ou curieux par lui-même, il est utile à l'explication d'autres objets analogues, qu'il aide à comprendre par comparaison; un jour peut-être il servira à éclaircir quelque point obscur dans l'histoire de l'art, à combler une lacune dans une série d'observations; sans importance aujourd'hui, il en prendra demain par suite de telle ou telle découverte et surtout par la suppression de tout ce qui le défigure et le déprécie aux yeux de l'artiste ou du savant. On est souvent étonné de retrouver ainsi, parmi un assemblage de morceaux disparates, quelque beau débris,

(1) Suivent l'énumération, à peu près exacte, des restaurations, et divers autres renseignements.

(2) Voir Millin, *Galer. mythol.*, tab. IX, 45, et J. Overbeck, *Griech. Kunstmythol.*, erst. Band, Münztaf. II, 33, 33a, 34, 35. — Cf. une médaille d'Alexandre II (184 av. J.-C.), *Begeri Thesaurus Brandenburgicus*, t. III, p. 24.

ou quelque variante plus ou moins éloignée d'un type qui mérite d'être bien connu. Aussi me semble-t-il que s'il est inutile, dans un catalogue, de présenter au public des objets de valeur intrinsèque très-inégale sur un pied d'égalité, en les décrivant avec le même développement, il est nécessaire pourtant que l'étude en quelque sorte anatomique des particularités matérielles de chaque sculpture ait été faite avec le plus grand soin. Il faut que ceux qui croient trouver dans un de nos monuments un renseignement ou un modèle ne soient pas exposés à se méprendre, et il est bon que le savant qui veut citer tel objet qu'il a vu dans nos galeries ou qu'il ne connaît que par quelque estampe, puisse néanmoins en juger aussi exactement que possible (1).

C'est ce dont n'a peut-être pas tenu un compte suffisant l'auteur du nouveau catalogue qui avait été entrepris il y a quelques années. Ce catalogue venait pourvoir à un besoin pressant, puisque, depuis l'épuisement de l'édition de 1830 de celui de Clarac, aucune description des sculptures antiques n'avait plus été en vente au Louvre; le travail nécessaire pour préparer cet ouvrage était considérable : car le nombre des objets exposés avait beaucoup augmenté depuis vingt ans; ce fut donc un mérite que de l'entreprendre et un plus grand mérite que de mener à fin en très-peu de temps une partie de l'entreprise. Ce catalogue devait comprendre trois parties; la première, contenant les sujets mythologiques, put seule paraître. Malheureusement, le livre se ressentit de la hâte extrême avec laquelle il fut fait. Il est nécessaire de le dire et je devrai l'établir, parce qu'il faut montrer pourquoi, au lieu de continuer purement et simplement un catalogue bien plus que commencé, on en prépare encore une fois un nouveau, refait pour la plus grande partie. C'est qu'il est impossible d'adopter comme définitive une œuvre qui, si elle fut très-utile en son temps, à défaut de travail plus mûri, présente un nombre considérable de lacunes et d'erreurs, dont beaucoup sont des plus graves, surtout en ce qui concerne les restaurations, dont il s'agit ici. — Quant aux nombreux renseignements bibliographiques que contient le catalogue de 1870, et qui témoignent de plus sérieuses recherches, ils ne pourront être que conservés on complétés.

Quelques exemples suffiront pour montrer quelles peuvent être les erreurs dont il vient d'être question; on verra que je n'ai pas

(1) Voir à ce propos une lettre d'Otto Jahn dans le tome IV, 2 (1847) de la *Revue archéologique*, p. 490.

choisi de parti pris quelque salle ou quelque divinité qui se trouveraient, par hasard, mal partagées.

— Le Bacchus de Versailles (n° 218, salle du Tibre, à gauche en venant de la salle des Caryatides) est décrit comme ayant la lèvre supérieure moderne : au premier abord, un fil du marbre fait croire en effet que cette lèvre est restaurée ; mais, après un examen attentif, on acquiert la certitude qu'il n'y a à cet endroit aucune solution de continuité dans la matière; le catalogue ne fait pas mention de la lèvre inférieure : elle est moderne tout entière; plusieurs morceaux de la nébride et quelques feuilles de la couronne de lierre ne seraient pas antiques : aucune partie de cette nébride n'a été restaurée et il n'y a pas de feuilles de la couronne qui soient fausses; une seule a été cassée.

— Non loin de ce Bacchus, dans le corridor de Pan, en allant vers les galeries romaines, une petite Cybèle (n° 542) aurait la partie droite de son trône restaurée : cette partie est antique comme le reste, et n'en a même jamais été séparée.

— Même erreur pour cet Apollon Pythien (n° 77) auquel un restaurateur a donné jadis une tête de Vénus, et qui est placé sous la première arcade, à droite, en entrant dans la salle du Tibre. Une fente du marbre, qui fait le tour de la jambe droite, a fait prendre cette jambe pour une restauration (1).

— Autre erreur analogue pour une statuette de Junon restaurée en Cérès, qu'on voit en allant vers la Vénus de Milo (salle d'Adonis, à gauche, n° 57) : la plinthe (parce qu'elle porte une inscription postérieure au temps où la statuette a été sculptée) est donnée pour moderne; or cette plinthe (à quelque époque plus ou moins rapprochée de nous qu'on puisse attribuer l'inscription) a toujours fait partie du marbre.

— Sans aucune raison autre qu'une distraction, la plinthe d'une jolie statue grecque d'Ariane couchée (n° 238, vestibule des Prisonniers barbares, à gauche en allant des salles romaines à l'escalier) est décrite comme ayant plusieurs morceaux modernes : on n'en saurait trouver un seul.

— Une Vénus marine avec un Amour sur un dauphin (n° 156, arcade avant la salle de la Vénus de Milo, à gauche) a ses restaurations indiquées comme il suit : « Il n'y a de moderne que les ailes

(1) Cette erreur figurait déjà dans le catalogue de Clarac (n° 748), dans son *Musée de sculpture*, pl. 269, 909 et dans le *Musée des antiques* de Bouillon, t. III, pl. 3, 7.

« de l'Amour, les deux bras, l'orteil du pied gauche et quelques doigts « du pied droit de Vénus ». Cela est tout à fait inexact. La tête avec la plus grande partie du cou, le haut du dos, une partie de la cuisse et du genou gauches, des morceaux de la cuisse droite, la plus grande partie du côté droit de la jambe droite, plusieurs morceaux du pied droit de la Vénus sont restaurés, et l'on ne peut dire que quelques doigts de ce pied soient modernes, car si le petit orteil est entièrement restauré, une partie seulement des premier, deuxième et quatrième orteils n'est pas antique. Pour l'Amour, non-seulement les ailes presque entières, mais presque tout le visage avec la partie antérieure droite de la chevelure, le genou gauche avec la partie antérieure de la jambe, le pied droit avec les chevilles, la plus grande partie du pied gauche sont restaurés. Enfin une partie de la queue du dauphin et plusieurs morceaux de la plinthe sont encore modernes.

— L'autre Vénus avec un Amour sur un dauphin, n° 157, qui est placée vis-à-vis de la première n'a pas été mieux étudiée ; car, d'après le catalogue de 1870, le bras et le pied gauches de l'Amour ainsi que la queue du dauphin seraient modernes. Le bras n'a jamais été séparé du corps, quoiqu'en ait pu faire croire de loin un trait de crayon qu'il était facile de faire disparaître en se servant d'une échelle et d'une éponge imbibée d'eau, objets indispensables pour examiner la partie supérieure des statues et enlever la poussière ou les matières étrangères au marbre qui en peuvent changer l'aspect ; la main n'est pas davantage restaurée, elle appartient au même morceau de marbre que le bras et le corps et que la queue du dauphin qu'elle tient ; de même les pieds ont toujours fait partie du même morceau de marbre que la tête du dauphin, que les pieds antiques de la Vénus et que la plinthe, morceau qui a été séparé de la partie principale de la sculpture un peu au-dessus des pieds des personnages.

— Un buste de Sérapis, qui est placé à hauteur d'homme devant la croisée de droite en entrant dans la salle des Caryatides par le côté de la tribune (n° 354), et sur l'authenticité duquel de Clarac avait déjà émis quelque doute, est donné pour un travail du XVIe siècle. Cette figure doit pourtant appartenir à une époque bonne encore de l'art antique. Voici maintenant la raison évidente pour laquelle elle a été regardée comme moderne. Le catalogue de 1870 porte : « Buste « colossal, en noir antique ; les cheveux et la barbe en marbre gris. « Travail du XVIe siècle. » Si vous vous fiez à une telle assertion, vous ne regarderez peut-être même pas cette tête, que vous devez croire

sans intérêt pour l'histoire des représentations de Sérapis. L'examen des particularités matérielles de cette sculpture est pourtant un des moins difficiles qui soient. Dès qu'on la voit d'un peu près, on s'aperçoit d'abord qu'au lieu d'être composée de deux marbres, l'un noir et l'autre gris, elle est tout entière d'une seule et même matière (noir antique); mais cette matière est en partie polie, en partie à l'état brut, de là la méprise. Les cheveux et la barbe ont conservé la couleur naturelle au marbre lorsqu'il n'a pas été travaillé, la même qu'on voit au revers du buste ; le visage et le haut du corps ont été polis et sont devenus noirs. Passons aux restaurations, dont le catalogue de 1870 n'avait plus de raison de tenir compte (1). Elles ont pu être faites au XVIe siècle et il est probable que plusieurs parties de la sculpture primitive, en particulier le nez, ont été en même temps retouchées et repolies. En voici l'énumération : les côtés droit, antérieur et postérieur du haut de la corbeille (calathos), plusieurs mèches ou parties de mèches au-dessus du côté droit du front, le vêtement sur le côté droit du buste, le piédouche. Ces morceaux sont faits avec la même matière que la sculpture antique, dont le travail est habilement imité; les joints, pour la plupart, ont la netteté d'une coupure faite par un instrument tranchant bien affilé et diffèrent tout à fait des bords dentelés et irréguliers qu'on voit aux fragments qui, après avoir été cassés, ont été rapportés; on ne saurait hésiter pour plusieurs de ces restaurations, en particulier celles de la corbeille et de la chevelure, à y reconnaître un travail postérieur à celui de la partie principale. La présence de ces restaurations est une preuve qui se joint au caractère de la figure pour faire croire à son antiquité (voir planche XXI) (2). Elles ne changent rien d'ailleurs à la physionomie du dieu, dont ce buste offre une représentation de quelque importance; tout ce qui caractérise d'ordinaire Jupiter-Sérapis s'y trouve réuni. La couleur sombre de la matière, presque toujours choisie pour représenter ce dieu dont le culte remplaçait celui de Pluton, s'ajoute au sérieux de l'expression. Les longues mèches de la chevelure pendent sur le front et le long du visage. La corbeille ornée d'une branche d'olivier, symbole d'abondance, est posée sur sa tête; Sérapis est vêtu de la tunique égyptienne, son manteau couvre l'épaule gauche.

(1) Dans le *Musée des Antiques* (t. III, B, pl. XI), de Saint-Victor avait écrit : « Le monument n'a pas éprouvé la plus légère altération dans la moindre de ses « parties. »

(2) Cf. le Pêcheur africain (vestibule des Prisonniers barbares, n° 595, cat. de Clarac) et v. planche XVI.

Ces erreurs, dont je viens de donner quelques exemples, je suis bien loin de les relever pour attirer le blâme sur l'auteur du catalogue de 1870; je sais trop bien déjà, par expérience, combien il est difficile de ne pas se tromper, et je n'ignore pas que, malgré l'attention la plus soutenue et l'étude la plus scrupuleuse, le nouveau travail qui se terminera dans quelques mois sur les sculptures antiques en ronde bosse sera encore loin d'être exempt d'inexactitudes. Mon but unique était de démontrer la nécessité qu'il y avait d'entreprendre à nouveau, avec une méthode rigoureuse, l'examen des restaurations de ces sculptures.

Il fallait que ce travail fût ainsi fait pour permettre la suppression ou du moins le retranchement par la pensée des parties étrangères aux sculptures antiques, opération par laquelle doit commencer quiconque veut bien connaître et apprécier exactement les monuments de l'ancien art.

Dans nos galeries d'originaux, la reconstitution des monuments antiques ne peut avoir lieu que par un effort d'imagination, pour diverses raisons. Beaucoup de morceaux, très-anciennement restaurés, sont connus tels que les a faits la restauration, et la suppression des parties modernes équivaudrait pour bien des gens à la destruction du monument. D'autre part, il serait souvent impossible de retrouver la sculpture grecque ou romaine, telle qu'elle était avant l'addition de morceaux modernes (1). Quelquefois encore, ces restau-

(1) « Il est difficile de défaire aujourd'hui sur les originaux ce qu'ont fait les res-
« taurateurs. Les monuments que les musées renferment sont connus dans l'état
« où les restaurations les ont mis; ils ont été décrits et gravés dans des livres où
« les savants et les artistes sont accoutumés à les trouver. On ne peut guère
« songer à opérer un changement qui en réduirait le plus grand nombre à de sim-
« ples fragments où on ne les reconnaîtrait plus.... » (*Un musée à créer*, *Revue des*
« *Deux Mondes*, 1874, par M. Félix Ravaisson.)

A propos d'édifices composés de morceaux appartenant aux styles les plus diffé rents, M. Renan écrivait, il y a quelques mois : « Tout a son prix comme sou-
« venir. Un monument doit être accepté comme le passé nous le lègue; il faut,
« autant que possible, l'empêcher de se détruire, voilà tout. On a bien dépassé
« cette mesure en France; sous prétexte de ramener les édifices à une prétendue
« unité d'époque qu'ils n'eurent jamais, on a détruit, réédifié, achevé, complété, et
« préparé ainsi les malédictions des archéologues de l'avenir, dont la tâche aura été
« rendue singulièrement difficile par ces indiscrètes retouches. On commet parfois
« la même faute en Italie. Sous prétexte de ramener les édifices à ce qu'ils furent,
« on est en train de supprimer le XVIIe et le XVIIIe siècle. Assurément, ce furent des
« siècles de décadence pour l'art italien. Les méfaits qui s'y commirent sur les
« édifices du moyen âge ne peuvent être assez déplorés, mais le mal est fait..... Il
« n'y a qu'une manière de n'être pas traité de vandale, c'est de ne rien détruire,
« c'est de laisser les monuments du passé tels qu'ils sont. » (Ernest Renan, *Vingt*

rations qui nuisent tant aux antiques, mais qui sont consacrées par le temps, offrent quelque chose de l'intérêt qui s'attache à l'architecture de monuments composés avec les idées de plusieurs époques; ces monuments, dont les parties les plus récentes, inspirées par l'intention de compléter les plus anciennes, mais conçues dans un tout autre esprit, présentent souvent de grandes qualités, et dont l'ensemble est quelquefois d'une originalité très-remarquable, n'ont, assurément, aucune unité de style, mais, à plus d'un titre, ils sont utiles à l'histoire de l'art, et il serait sans raison de les réduire, par amour d'archaïsme, à la partie primitive, en enlevant toutes les additions successives des temps postérieurs; on peut penser à peu près de même pour celles des sculptures antiques qui ont été restaurées par des artistes de mérite (1).

Ainsi en est-il de la Diane à la biche (salle du Tibre) restaurée par Barthélemy Prieur; — de la Diane en marbre restaurée par l'Algarde, avec une tête, des mains, des pieds de bronze et une coiffure qui l'a fait appeler la Bohémienne (la Zingarella) (salle du Tibre), nom sous lequel est connue pour la même raison une Madone du Corrége qu'on voit au musée de Naples (la Zingara); — de l'Hermaphrodite (salle du Tribunal) par G. Bertelot et par le Bernin; — du Jupiter colossal dit de Versailles (salle des Caryatides, par Jean Drouilly et peut-être ensuite par François Girardon; — de la Vénus d'Arles et d'une Uranie (salle de la Pallas de Velletri), par le même Girardon; — de la Polymnie (salle de la Pallas de Velletri), par Agostino Penna; — de bon nombre de sculptures restaurées par Lange, par exemple l'Apollon qu'on voit à droite dans la salle de Melpomène, etc., etc.

Le seul moyen de concilier des intérêts contraires et de répondre à un besoin impérieux serait de créer, auprès des galeries du Louvre, dans lesquelles on conserve les monuments restaurés, des salles annexes où reparaîtraient, sous forme de moulages, nos sculptures antiques les plus importantes et les plus défigurées, dépouillées de

jours en Sicile, le Congrès de Palerme; Revue des Deux Mondes, 15 novembre 1875, pages 244-245.)

(1) « Un Marsyas, qu'on voit dans la galerie de Florence, fut restauré par Michel-« Ange. Lorsqu'on trouva l'Hercule Farnèse, les deux jambes manquaient; on recou-« rut, pour les suppléer, à Guglielmo della Porta. Plus tard, les jambes furent retrou-« vées et on les mit à la place de celles qu'avait exécutées l'artiste moderne. Il « manquait au Laocoon le bras droit : ce fut Baccio Bandinelli qui le refit d'abord, et « plus tard Agnolo Montorsoli. Montorsoli refit encore le bras gauche de l'Apollon « du Belvédère. » (*Un musée à créer, Revue des Deux Mondes*, 1874.)

toutes faussetés et expliquées par d'autres moulages empruntés aux divers musées de l'Europe, qui permettraient souvent de retrouver, par comparaison, la pensée et quelquefois le nom de l'artiste, toujours d'étudier de plus près et plus sûrement les idées et les croyances du temps où il vivait. On pourrait aussi très-utilement, dan certains cas où les restitutions des monuments antiques du Louvr sembleraient à peu près démontrées, les présenter, exécutées en plâtre, auprès des moulages des débris originaux. Avec ce nouveau musée, l'archéologue et l'artiste ne seraient plus exposés à des erreurs pareilles à celles qui viennent d'être signalées (1).

Dans tous les cas où il s'agit d'interpréter un monument antique, soit qu'on soit tout à fait incertain sur le sens qu'il présente, soit qu'on se croie autorisé par quelque texte ou par quelque tradition à y reconnaître tel ou tel sujet, la comparaison avec les autres monuments antiques plus ou moins analogues est un moyen d'information et de vérification excellent et nécessaire. De Clarac l'avait bien compris, et il rendit un grand service à ceux qui étudient l'art antique en formant une collection de planches (2) où se trouvent réunies, à côté des sculptures du Louvre, environ dix-sept cents statues de musées étrangers, la plupart avec l'indication des parties restaurées (3).

De tels recueils font voir à quel point l'arbitraire règne en fait

(1) Voir dans la *Revue des Deux Mondes* et dans la *Revue archéologique* les articles déjà cités, et dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1er mai 1875, p. 415) un article de M. Albert Dumont sur les moulages du musée du Louvre.

(2) « *Musée de sculpture antique et moderne*, par M. le comte de Clarac, Paris, « 1826-1832. Cet ouvrage important contient trois ouvrages distincts : l'Histoire et la « Description détaillée du Louvre, le Musée du Louvre, et une Collection de statues « remarquables de l'antiquité tirées de divers musées de l'Europe (dans ce compte « n'entrent ni la section de la partie technique de la sculpture, qui sert d'introduc- « tion à l'un de ces trois ouvrages, ni celle de l'iconographie grecque et romaine, « qui forme un supplément de l'un des deux autres)..... ; la réunion des deux der- « niers ouvrages sera d'autant plus sûre de l'approbation des archéologues, que le « besoin d'une nouvelle comparaison des statues antiques s'était fait sentir depuis « longtemps. » — « On ne peut refuser à cet ouvrage la plus haute estime à laquelle a « droit toute entreprise qui réunit tous les efforts et moyens d'un homme de talent « et d'un zèle sincère, et l'activité d'une vie entière. » — « M. de Clarac a consacré sa « fortune à un ouvrage par lequel il cherchait non-seulement à ériger un digne mo- « nument à ses études archéologiques, ce qui lui a parfaitement réussi, mais encore « à bien mériter de l'étude de l'art en général. » F.-G. Welcker, *Annales de corr. archéol.*, 1833, p. 137.

(3) Malheureusement, dans cet ouvrage : « l'indication des parties modernes est bien « loin d'être complète et de toute sûreté ». Welcker, *Ann. de corr. arch.*, 1833, p. 43-1

de restaurations, et combien cet arbitraire est chose fâcheuse lorsqu'il s'agit de l'antiquité. Autrefois et surtout en Grèce, la représentation des dieux et des héros n'était pas entièrement livrée à la fantaisie de l'artiste. Un certain nombre de types étaient en quelque sorte consacrés, soit parce qu'ils exprimaient quelque croyance, soit parce qu'ils étaient dus au génie de quelque grand sculpteur; on répétait ces types, puis on les modifiait à quelque égard, et souvent les variantes ainsi produites devenaient à leur tour de nouveaux types. Dans chacune de ces représentations consacrées, on doit remarquer certaines attitudes, certains traits caractéristiques, certaines dispositions de vêtements qui varient peu. Or, fort souvent, lorsque les restes de plusieurs répétitions d'un même type sont parvenus jusqu'à nous, ils se trouvent, quoique très-semblables, arrangés d'après les interprétations les plus diverses, et naturellement la diversité est d'autant plus grande que le type est moins connu, circonstance qui le rend pourtant très-intéressant; on conçoit facilement quelles difficultés peuvent créer, pour l'explication d'autres répétitions, de pareilles restaurations.

La planche XXII présente un exemple assez remarquable de ces sortes d'arrangements ou interprétations; on y verra comment de trois statuettes semblables pour l'attitude, pour le costume, même pour les dimensions et devant vraisemblablement représenter une seule et unique divinité, on a fait trois divinités différentes, Junon, Hygie, Clio. L'indication des parties restaurées, tant dans la statuette du Louvre que dans les figures empruntées au recueil de Clarac, fera voir qu'il ne restait pourtant, à aucune d'elles, aucun vestige d'attribut quelconque.

—— La première des trois sculptures (pl. XXII, fig. 1, d'après une photographie) se trouve au Louvre dans le corridor de Pan, à gauche en venant de la salle des Caryatides. Elle porte dans le catalogue Frœhner le n° 43 et elle y est dénommée Héra; cette dénomination est suivie d'un point d'interrogation.

Cette jolie figure grecque (1), admirée à juste titre par ceux qui en ont parlé, tant pour la grâce et le naturel de son attitude que pour l'élégance de ses draperies, peut appartenir à l'époque des successeurs d'Alexandre.

Ainsi qu'on peut le voir à la planche XXII, la tête de la statuette est rapportée; il se peut que cette tête, qui est antique, appartienne au corps, elle paraît être d'un marbre tout à fait semblable.

(1) Autrefois à la villa Borghèse, selon de Clarac.

Quoique le sculpteur moderne ne lui ait pas donné d'autre attribut qu'un fragment de sceptre dans la main droite, on a pensé qu'il avait voulu, tant par cette addition que par celle du diadème, caractériser une Junon. De Clarac et B. de Saint-Victor (1) ont accepté sans réserve cette dénomination. Schweighæuser estimait qu'on ne pouvait pas l'adopter « avec une certitude entière » (2). Selon Visconti, l'artiste « aura été vraisemblablement porté à prendre ce parti par la « richesse de l'habillement, qui est composé d'une tunique traînante, « d'un petit et d'un grand peplum, et en même temps par la nudité « absolue des bras. On sait, ajoutait-il, que la beauté et la blan- « cheur des bras forment chez les poëtes un des attraits particuliers « de l'épouse de Jupiter. Mais, il faut l'avouer, ces particularités « sont trop vagues pour fixer notre opinion. Elles peuvent convenir « également à beaucoup d'autres sujets. Cependant, malgré l'incer- « titude où l'absence des anciens symboles et la réserve de l'artiste « moderne nous laissent à l'égard du personnage représenté par « cette figure, nous pensons que les sculpteurs qui restaurent les « statues antiques méritent des éloges lorsqu'ils s'abstiennent de « déterminer, par l'addition de symboles caractéristiques, certaines « figures que la perte des anciens attributs ne permet plus de recon- « naître (3) ».

On ne peut s'empêcher de remarquer ici la bizarre contradiction que présente ce passage où l'illustre antiquaire semble regretter la réserve de l'artiste qui a restauré la statue, comme si plus de témérité de sa part eût pu lui en faciliter l'intelligence, puis le met parmi ceux qui méritent d'être loués pour ne pas avoir précisé davantage une interprétation peu fondée.

Quoi qu'il en soit, la conclusion générale à laquelle Visconti aboutit en définitive est que l'on ne devrait jamais, en l'absence de motifs décisifs, donner à un monument, par une restauration, une signification déterminée, en faire ainsi arbitrairement tel dieu ou telle déesse ; et pour la statue que nous examinons, il est d'avis que c'est sans motif suffisant que le restaurateur en a fait une Junon.

Enfin, il semble avoir cru que le costume de la statuette dont il s'agit ne fournissait pas d'indice propre à faire deviner quel personnage elle avait dû représenter lorsqu'elle était entière. Sur ce dernier point peut-être un examen attentif des draperies autoriserait-il

(1) *Musée des antiques* de Bouillon, t. III st., pl. 1.

(2) *Les monuments antiques du musée Napoléon*, par Petit-Radel, t. I, n° 6.

(3) *Opere varie italiane e francese di Enn. Quir. Visconti*, vol. IV, p. 10.

une opinion différente. Je ferai remarquer d'abord que la statue ne porte pas, outre la tunique, deux peplums; elle n'en a qu'un, comme on le lit dans la description plus exacte et plus détaillée que de Clarac a donnée du même costume dans son *Musée de sculpture*. Puis ce peplum offre une disposition toute particulière et assez rare, qui, si je ne me trompe, peut servir à retrouver quel était le personnage; cette disposition est la suivante : posé par derrière sur l'épaule gauche et tombant presque jusque sur les talons, passant sous le bras droit et allant par devant se terminer sous le bras gauche, le manteau serre le corps de manière à en laisser voir les formes, se roule en une sorte de bourrelet sous le sein et va en diagonale du milieu de la jambe droite au flanc gauche. Sous ce manteau, d'étoffe légère et transparente, notre statuette « est vêtue, disait de Clarac, « de la tunique talaire (chitôn podérès), qui recouvre en partie ses « pieds chaussés de *soleæ* ou semelles sans courroies. Cette tunique « très-longue..... et retenue sur chaque épaule par une « agrafe, est relevée par deux ceintures, l'une sous les seins, l'autre « sur les hanches. » Les semelles sont assez élevées; Visconti croyait y reconnaître la chaussure tyrrhénienne (1).

Quant à la disposition du manteau, je vais chercher à montrer qu'elle appartient peut-être particulièrement à une divinité qui n'est ni Junon, ni Hygie, ni Clio, mais qui peut se confondre avec chacune d'elles. Cet arrangement de la draperie ne se retrouve, à ma connaissance et d'une manière identique, dans aucune des représentations authentiques de l'épouse de Jupiter, et M. Overbeck n'en a pas donné d'exemple dans sa récente monographie d'Héra. En effet, le manteau de cette déesse a plus d'ampleur et ne serre que rarement d'aussi près le corps; d'ordinaire il tombe carrément, il ne monte guère plus haut que la ceinture; souvent il vient passer de droite à gauche par-dessus le bras gauche (2).

—— La seconde statuette (pl. XXII, fig. 2, d'après la gravure du *Musée de sculpture* de Clarac, pl. 556, 1182) est restaurée en Hygie; elle est à Rome (musée Chiaramonti). Voici ce qu'en dit

(1) Voir pour cette chaussure la Melpomène du sarcophage des Muses au Louvre (n° 378, cat. Frœhn.) et celle de l'Apothéose d'Homère, une Pudicité du Vatican (*British Museum* et *Museo Pio Clementino*, t. II, tav. XXIV) et une statuette du Louvre dont il sera question tout à l'heure (n° 558, catal. Frœhner).

(2) Parmi les représentations de Junon dont le manteau pourrait paraître offrir le plus de ressemblance avec celui de la sculpture du corridor de Pan, on peut citer le n° 5 de la planche I de la monographie de M. Overbeck (*Griechische Kunstmythologie*) et une statue du *Museo Pio Clementino*, tav. III, vol. I.

de Clarac : « Cette statue n'est peut-être devenue une Hygie que par « la restauration, qui a ajouté avec les deux avant-bras les attributs « qu'ils tiennent, ainsi que le cou, le nu de la poitrine et les deux « pieds. » En effet, le costume d'Hygie diffère aussi de celui de notre figure (un cas excepté, dont je parlerai tout à l'heure) (1). Toutefois il y ressemble beaucoup dans une série de représentations presque identiques entre elles et qui peuvent constituer une variante du type dont il s'agit; je dirai tout à l'heure pour quelle raison. (Voir plus loin la fin de la note 1 de la page 30). Dans ces représentations, que je crois pouvoir considérer comme offrant une variante du costume que j'étudie, la disposition générale du manteau est à peu près la même que dans notre prétendue Junon, mais l'enroulement de l'étoffe sous les seins diminue ou disparaît; le vêtement, après avoir passé sous l'un d'eux, couvre l'autre, et de plus la draperie enveloppe le bras du même côté (2).

—— La troisième statuette (planche XXII, fig. 3, d'après la gravure du *Musée de sculpture* de Clarac, pl. 538 C, 994 B) est restaurée en Clio. Selon de Clarac, cette sculpture du Museo Borbonico (n° 278) et « de travail romain, provient de la collection Farnèse. « La tête, antique, est rapportée. Le stylet et le papyrus sont mo- « dernes. »

L'arrangement du manteau dans les représentations de quelques-unes des Muses, Thalie, Clio, Erato, Terpsichore, paraît parfois ressembler à celui que représente la planche XXII (3), mais je n'ai pu trouver l'identité de ces costumes que dans un seul cas, je veux parler de médailles de familles romaines où l'on peut l'observer et pour les Muses (4) et pour Hygie (5).

Des considérations qu'on vient de lire je crois pouvoir conclure

(1) Voir au bas de la page, note 5.

(2) Voir dans le *Musée de sculpture* de Clarac, pl. 556, 1176; pl. 912, 2322; pl. 420 B, 724 A; pl. 552, 1172 B; pl. 931. 2370; pl. 979, 2517, et pl. 498 B, 991. Cette dernière est restaurée en Clio; on en voit une toute semblable, également restaurée en Clio, à Berlin (Clio, Antik-Berlin photogr., 2080).

(3) Voir : Le sarcophage des Muses au Louvre (n° 378, cat. Frœhn.); *Le Case ed i Monumenti di Pompei*, *casa di Castore e Polluce*, tav. IX; *Le Pitture d'Ercolano*, t. 2, tav. IV (cette peinture est au Louvre, dans la salle des verres de la collection Campana, galerie dite du bord de l'eau); une fresque découverte à Civita en 1755 (*Dict. des antiq. gr. et rom.* d'Ant. Rich, au mot Psaltria); l'Apothéose d'Homère. Voir en outre : *Le Pitt. d'Ercol.*, t. II, tav. XXXI, et t. I, pl. IV; *Le Case ed i Monumenti di Pompei*, *casa di Castore e Polluce*, tav. III; le *Mus. de sculpt.* de Clarac, pl. 874 C, 2221G (Museo Borbonico, n° 267).

(4) *Begeri Thesaurus Brandenburgicus*, *numismata familiarum*, t. II, p. 576.

(5) Idem, t. II, 530.

que la disposition du manteau que j'ai décrite plus haut n'appartient en propre à aucune des trois divinités qu'ont voulu représenter les sculpteurs chargés de restaurer les statuettes de Paris, de Rome et de Naples; peut-être pourra-t-on en citer des exemples pour chacune d'elles, mais ce ne seront probablement que des exceptions.

Une statuette de femme du musée de l'Académie de Mantoue, pl. XXII *bis*; pl. 40. *Mus. de sculpt.* de Clarac, pl. 979, 2519), me semble pouvoir servir à montrer que le costume des figures de la planche XXII peut mieux convenir à une autre divinité. Le manteau de cette femme présente par devant une sorte de bourrelet sous les seins et va en biais du flanc gauche au milieu de la jambe droite. De plus, l'étoffe est bordée d'une frange.

Maintenant, si l'on compare cette sculpture avec une statuette trouvée en Grèce, qu'on voit au Louvre dans la salle d'Adonis (une des salles qui précèdent celle de la Vénus de Milo) et qui porte dans le catalogue Frœhner le n° 558, pl. XXII *bis*, n° 2, on pourra être porté à croire que la statuette de Mantoue offre une représentation intermédiaire entre le type du n° 558 et celui dont je cherche la signification.

La statuette du Louvre n° 558 a été cataloguée par M. Frœhner comme étant une Isis; Visconti ne voulait y voir qu'une *femme isiaque*. Quoi qu'il en soit, on ne peut guère contester qu'elle appartienne de près ou de loin au culte de la déesse égyptienne. A ce propos, Visconti faisait remarquer que « les images d'Isis sont, dans « la sculpture grecque, vêtues le plus souvent d'un manteau à « franges dont les quatre bouts, les uns descendant des épaules, les « autres passant au-dessus (?) des aisselles, se rattachent en un nœud « sur la poitrine » (1). On trouve un exemple complet de ce type consacré et bien connu de l'Isis grecque dans la salle des Caryatides, entre la tribune et la première fenêtre, pl. XXII *bis*, n° 3. Le manteau forme sous le sein le repli dont j'ai déjà tant de fois parlé : « Ce vêtement, disait Visconti au sujet de la statuette de la salle « d'Adonis, ce vêtement qui offre sur le devant de la figure l'appa- « rence d'un tablier formait une partie du costume égyptien; les « écrivains de l'antiquité nous en donnent la description (*Antistites* « *sacrorum candido linteamine cinctum pectoralem ad usque vestigia* « *strictim injecti*. Apul., *Metamorph.*, lib. XI), et les monuments « nous prouvent l'usage qu'on en faisait en Égypte indistinctement

(1) *Opere varie ital. e franc. di Enn. Quir. Visconti.* IV, p. 191.
(2) *Opere varie*, Visconti, t. IV, p. 190.

« pour les deux sexes (2); les franges qui en ornent les bords de « haut en bas appartiennent au même costume. »

Le repli ou bourrelet de la draperie placé aussi haut et serrant le corps me semble donc être une particularité assez caractéristique dans les représentations d'Isis pour qu'il soit naturel d'en retrouver la trace dans le costume des divinités dont le culte se rapproche du sien, et pour que réciproquement cette trace puisse servir à retrouver quelqu'une de ces divinités.

Or, en passant de la statue de la salle des Caryatides (pl. XXII *bis*, n° 3) à la statuette de la salle d'Adonis (n° 558, cat. Frœhn.) (pl. XXII *bis*, n° 2), de cette statuette à celle de Mantoue (pl. XXII *bis*, n° 1) et de cette dernière à la figure du corridor de Pan (pl. XXII, n° 1), je crois trouver à notre sculpture une disposition du vêtement qui rappelle celle qu'on donne à Isis.

Cependant on ne saurait y reconnaître la déesse égyptienne, car le nœud et la frange caractéristiques ont disparu, la draperie n'a plus l'apparence d'un tablier se terminant carrément par le bas. Au contraire, rien n'empêche peut-être d'y voir la Fortune dont le culte s'est particulièrement confondu avec celui d'Isis (1).

Cette divinité fut en honneur chez les Grecs. « Bupalus, grand « architecte et grand sculpteur, dit Pausanias, ayant fait le premier « une statue de la Fortune pour la ville de Smyrne, il s'avisa de la « représenter avec l'étoile polaire sur la tête, et tenant à la main ce « que les Grecs appellent la corne d'Amalthée (2). » — « Vous verrez « encore à Élis un temple de la Fortune; dans le vestibule il y a « une statue de la déesse d'une grandeur étonnante; c'est une statue « de bois, mais toute dorée, à la réserve du visage, des pieds et des « mains qui sont en marbre blanc (3). » — « J'ai vu encore à Égire « une petite chapelle où il y a une Fortune qui tient une corne « d'abondance à la main et auprès l'Amour avec des ailes, apparem- « ment pour donner à entendre qu'en amour la fortune fait plus « que la beauté. Pour moi, je n'ai pas de peine à croire ce que dit

(1) *Che Iside fosse la stessa che la Fortuna, lo dice espressamente Appulejo,* Met., XI. (*Bronzi d'Ercolano*, t. II, p. 97, note 3.)

Voir *Bronzi d'Ercolano*, vol. VI, tav. XXV et tav. XXVII, XXVIII et *Museo Pio Clementino*, t. VII, pl. XIV.

Sur un bas-relief du British Museum, la Fortune est associée à Sérapis. Cf. J. Overbeck, *Griech. Kunstmythol.* erst. Band. Münztaf. IV, 30.

Dans d'autres bas-reliefs, Sérapis a pour compagne Hygie. (Voir plus haut, p. 28, ce qui a été dit de certaines représentations de la fille d'Esculape.)

(2) Pausanias (vol. I, p. 392), *Voyage de la Messénie.*

(3) Pausanias vol. II, p. 63), *Voyage dans l'Élide.*

« Pindare dans une de ses odes, que la Fortune est une des Parques « et celle de toutes qui a le plus de pouvoir (1). » — A Corinthe « vous « verrez aussi un temple de la Fortune avec sa statue qui est toute « droite et de marbre de Paros; ce temple touche presque à un autre « qui est consacré à tous les dieux (2). » — « Dans la citadelle, je « parle de celle de mon temps, il y a un temple de la Fortune sur- « nommée Acréa, et auprès un autre temple des Dioscures; les sta- « tues de ces divinités sont de bois dans l'un et dans l'autre (3). » — « Les habitants de Phares ont encore un temple consacré à la For- « tune, où il y a une statue fort ancienne de cette divinité (4). »

Par la suite, cette déesse conquit une importance de plus en plus grande et se confondit aussi avec Junon, avec Hygie, avec Cérès, etc., et successivement avec presque toutes les déesses; chez les Romains, elle prit même les attributs des dieux et devint bientôt une divinité panthée (5).

Quant à la représentation à laquelle peut appartenir la statuette du Louvre restaurée en Junon, il me semble qu'on peut en reconnaître une variante très-peu éloignée dans un bronze de Vienne en Autriche, représentant la Fortune sous les traits d'Isis et de Junon (6) (pl. XXII *bis*, n° 4). Cette figure a la tête surmontée de l'attribut qu'on voit souvent aux images de la compagne de Sérapis; elle tient de la main gauche la corne d'Amalthée, enfin le manteau couvre la tête et le bras gauche comme dans un grand nombre de statues de Junon.

Junon, d'ailleurs, n'est pas toujours ainsi voilée, et la Fortune l'est moins souvent qu'elle. Or, si l'on fait abstraction du voile qui couvre la tête et le bras dans le bronze de Vienne, on trouvera une représentation toute semblable à la nôtre. En effet, le manteau se roule sous

(1) Idem (vol. II, p. 63), *Voy. dans l'Élide.* Chose assez singulière, sur quinze femmes qui figurent dans le monument des douze dieux, qu'on voit au milieu de la salle du plafond de Diane, deux seulement ont un costume ayant quelque rapport avec celui dont il s'agit : ce sont deux de celles où l'on a cru trouver les Parques; celui qui présente le plus d'analogie appartient à la Parque placée entre les deux autres, probablement la principale. Ne faut-il voir là qu'une circonstance toute fortuite ?

(2) Pausanias (vol. I, p. 148), *Voy. de Corinthe.*

(3) Idem (vol. I, p. 161).

(4) Idem (vol. I, p. 392), *Voy. de la Messénie.*

(5) Voir : n° 559, cat. Frœhn ; *Begeri Thesaurus Brandenburgicus*, t. III, p. 295 ; *Antiquités sacrées profanes des Romains*, pl. VIII; Spon, *Recherches anciennes d'antiquités*, p. 136, etc.

(6) *Die antiken Bronzen des K. K. Münz und antiken Cabinetes in Wien*, pl. XV. Dr Ed. Freih. v. Sacken.

le sein en une sorte de bourrelet, il serre le corps de manière à en laisser voir les formes et il va du haut du flanc gauche au milieu de la jambe droite. L'attitude est la même et le mouvement de la partie antique des bras de notre sculpture est semblable au mouvement des bras de la Fortune de Vienne.

L'avant-bras droit de ce bronze manque, mais un autre bronze, découvert à Portici et qui paraît être d'une conservation parfaite, permet de retrouver le geste et l'action de la main droite. Le bronze de Portici (1) est aussi une Fortune (pl. XXII *bis*, n° 5). Cette figure, de plus ancien style que celle de Vienne, a la même attitude et le même costume qu'elle. Comme elle, elle porte de la main gauche une corne d'abondance ; la main droite avancée tient une patère. (Dans le catalogue de 1870, M. Frœhner disait de la Junon n° 43 que « de la main droite avancée elle tenait probablement une patère ». Schweighæuser avait déjà exprimé avant lui une pareille opinion.)

De tout ce qui vient d'être dit, je crois qu'on pourrait conclure que la statuette du corridor de Pan était une Fortune tenant de la main droite une patère (2) et de la main gauche une corne d'abondance. Je ne prétends cependant pas avoir établi d'une manière irréfutable que les trois statuettes de la planche XXII représentaient la Fortune; il est possible qu'aux arguments que je viens de faire valoir on en oppose d'autres plus décisifs en faveur de quelque opinion différente, le marbre ne portant pas de preuve matérielle de ce que je suppose ; mais j'espère avoir du moins démontré que ces sculptures restaurées en Junon, en Hygie et en Clio appartiennent toutes à un seul et même type et que ce type pourrait fort bien ne représenter aucune de ces trois divinités (3). Mon but était ici de faire voir une fois de plus l'inconvénient des restaurations au point de vue de la critique archéologique, et les retards fâcheux qu'elles peuvent apporter à l'étude chaque jour plus approfondie de l'art antique. Sans

(1) *Bronzi d'Ercolano*, t. VI, tab. IV, p. 15.

(2) Le plus souvent, la Fortune tient de la main droite un gouvernail, dont une extrémité touche le sol près du pied droit de la déesse; mais le marbre de notre sculpture ne porte aucun vestige d'un tel attribut.

(3) On trouvera encore une disposition du manteau semblable à celle de la Fortune (?) du corridor de Pan chez quelques Psychés (voir le *Musée de sculpture* de Clarac, pl. 653, 1501 A, et pl. 654, 1502). Peut-on y voir une imitation du vêtement de certaines Vénus, dont le costume ressemble à celui d'Isis? — On la voit aussi sur une des pierres gravées du traité de J. Mariette, mais la composition, les attitudes, les gestes, tout semble indiquer que cette pierre n'est pas antique. — Quelques représentations de Minerve portent un manteau qui ressemble beaucoup au nôtre par le haut, mais il tombe différemment.

ces restaurations, en effet, le rapprochement et la comparaison de ces trois figures et de celle de Mantoue n'eussent-ils pas été faits depuis longtemps? Sans l'interprétation arbitraire à laquelle se trouvent condamnés, presque toujours à perpétuité, beaucoup de marbres de signification incertaine, une des figures de la planche XXII n'aurait sans doute pas été toujours décrite et gravée parmi les représentations de Junon, une autre parmi celles d'Hygie, une troisième parmi celles de Clio. J'ai choisi cet exemple parce qu'il porte sur une sculpture antique du Louvre qui, en même temps qu'elle est belle et intéressante, a été peu remarquée depuis longtemps, et parce qu'il m'a permis, mieux que d'autres, de montrer dans quel esprit et avec quelle méthode se prépare le nouveau catalogue; on pourrait citer mille autres exemples analogues.

Ainsi les restaurations des statues antiques sur les marbres originaux sont une source continuelle d'erreurs et un obstacle aux progrès de l'archéologie.

Sont-elles plus défendables au point de vue de l'art?

Prenons le cas le plus favorable, celui où la restauration est exécutée par un artiste d'un talent suffisant.

En suppléant à ce qui manque à un original antique, ou il s'abandonnera à sa manière propre de comprendre et d'exécuter, ou il se contraindra pour contrefaire aussi exactement que possible le style de l'antique.

Dans le premier cas, il s'accordera mal avec ce style; n'est-ce pas, en effet, chose reconnue que plus il aura de talent, plus son individualité, son originalité seront grandes? il se peindra lui-même dans ses œuvres, aurait dit Léonard de Vinci. Comment donc reconstituerait-il l'unité de style du monument qu'il ressuscite, sans le refaire tout entier, sans le concevoir à nouveau et dans son ensemble?

Dans le second cas, le genre de travail auquel il sera asservi enchaînera son génie; à la difficulté d'imiter un art tout différent de celui qui est propre à l'époque où il vit, se joindra la difficulté de travailler dans des conditions moins favorables que celles où se trouvait l'artiste ancien; il ne sera pas libre, lui, d'agir en artiste, et alors son ouvrage, d'une exécution froide et compassée, n'aura rien de cette façon large et libre qui est propre aux originaux, et surtout aux originaux antiques; tel même qui eût fait une excellente copie ne saura produire qu'une restauration peu satisfaisante.

Dans tous les cas, l'antique restaurée présentera des discordances

graves; l'ensemble ne sera qu'une œuvre bâtarde et, dans cet ensemble, les beautés du fragment disparaîtront en partie.

Enfin, au double point de vue de l'art et de l'archéologie, les restaurations auront encore cette fâcheuse conséquence de rendre plus difficile de retrouver la manière de chacun des grands sculpteurs, des grandes écoles de l'antiquité.

On peut donc dire que, même sans le très-grave inconvénient des méprises archéologiques, et l'interprétation qui dirigerait le restaurateur fût-elle certainement conforme à la pensée première, une restauration, d'une manière générale, est toujours nuisible à une sculpture antique.

Tout ce qui vient d'être dit prouve qu'on ne peut plus que s'abstenir pour l'avenir d'exécuter des restaurations sur les monuments originaux, sauf de très-rares exceptions, par exemple, lorsqu'il s'agit de faire à une statue la restitution d'un fragment, d'un membre, d'un attribut qui lui appartient certainement et qu'il serait impossible de rajuster sans un léger raccord (exemple : la Diane de Versailles), ou bien lorsque l'absence d'un nez ou d'une partie de nez, d'une partie de lèvre ou de menton, défigure un visage (exemple : la Vénus de Milo); et encore ne faudrait-il jamais que de tels raccords fussent faits autrement qu'en plâtre ou autre matière moins dure que le marbre. Cependant c'est une idée à laquelle on a eu peine à s'accoutumer que celle de conserver intacts les admirables débris d'un art perdu et de les faire figurer dans nos collections publiques. Naguère encore, il semblait à beaucoup de personnes qu'un musée ne devait contenir rien qui ne fût parvenu jusqu'à nous sans le moindre dommage; qu'après la chute du paganisme, de l'empire romain, après le moyen âge, après deux mille ans de révolutions et de destructions de toutes sortes il ne fallait pas qu'il manquât un membre, un attribut aux dieux et aux personnages d'autrefois!

Cette opinion s'est bien modifiée dans la seconde moitié du siècle.

Au Louvre, la Vénus de Milo fut la première statue importante qui fut définitivement admise à figurer dans les galeries sans être entièrement restaurée. A son arrivée à Paris en 1821, on n'avait eu, il est vrai, rien de plus pressé que d'entreprendre sa restauration, et le sculpteur Lange avait été chargé de ce travail; mais l'entreprise ne fut pas poussée loin; le magnifique fragment fut respecté. Et cette statue, pour être mutilée, n'en est pas moins considérée par le public aussi bien que par les artistes comme le premier de nos chefs-d'œuvre.

Auparavant on avait épargné par exception un autre fragment,

particulièrement admiré: le célèbre torse du Belvédère, rendu en 1815 à l'Italie. « Voici, écrivait . de Saint-Victor dans le *Musée des* « *Antiques*, un de ces merveilleux restes de l'antiquité qui la ren- « dent en quelque sorte divine aux yeux des modernes. Dans la « description que nous sommes obligé d'en faire, il nous est impos- « sible de ne pas éprouver quelque embarras, lorsque nous nous « rappelons que toutes les expressions que peut créer l'admiration « poussée jusqu'à l'enthousiasme ont été prodiguées à ce chef- « d'œuvre par de grands artistes, par des amateurs passionnés des « beaux-arts. » — «.... Ce fragment sublime fut pour Michel-Ange « et Raphaël un objet de méditation continuelle. » Et cependant « l'état de dégradation dans lequel l'ouvrage le plus parfait « de la sculpture antique est parvenu jusqu'à nous est tel que, si la « peau du lion fait d'abord reconnaître le demi-dieu que l'artiste a « voulu représenter, il n'est pas aussi facile d'en expliquer le mou- « vement et l'action » (1).

Une sculpture de premier ordre, mais très-endommagée, resta encore au Louvre à l'état de fragment; je veux dire la figure appelée Inopus, aujourd'hui placée dans la salle du plafond de Diane peint par Prud'hon, et que le caractère de la physionomie et de la chevelure joint à la trace d'un bandeau royal ont fait reconnaître au conservateur actuel pour être un Alexandre le Grand.

En 1863, une Victoire colossale ayant été trouvée en Samothrace et envoyée à Paris, à l'état de nombreux petits morceaux, ces morceaux furent réunis, à l'exception de quelques-uns, qui constituaient des débris d'ailes difficiles à ajuster, mais qui seront placés bientôt. M. de Longpérier, alors conservateur des antiques, fit admettre cette Victoire sans tête, sans bras et sans pieds à prendre place au musée, et aujourd'hui elle passe pour une de nos plus admirables antiques.

De telles exceptions furent assez rares jusqu'au changement de direction du département des antiques qui eut lieu en juillet 1870; on en pourrait toutefois citer encore quelques autres, par exemple celle du torse d'Arles (vestibule assyrien, n° 788, cat. de Clar.), un torse de Junon (salle du plafond de Diane, n° 754, cat. Frœhn.), la Vénus au collier (arcade entre la salle du Tibre et le corridor de Pan, n° 160, cat. Frœhn.). A l'occasion des classements et arrangements nouveaux des antiques, destinés surtout à donner à nos plus précieuses statues un meilleur jour que celui auquel les avait con-

(1) *Mus. des Ant.*, tome II.

damnées l'ancien système, un grand nombre de fragments entrés au Louvre soit par suite des précautions que les événements de 1870 obligèrent à prendre pour la préservation des œuvres d'art, soit par suite de dons ou acquisitions, et beaucoup d'autres, relégués jusque-là dans les magasins, ont été ou seront exposés dans nos galeries.

C'est ainsi qu'on remarque déjà, dans la salle des Caryatides : une Niobide trouvée à Patras (expédition de Morée); une Isis et une autre femme placées de chaque côté de la tribune; un Hercule jeune ayant à sa droite une massue, à sa gauche un cerf et pour vêtement une peau de lion; une Polymnie rapportée de la Cyrénaïque par Vattier de Bourville et acquise en 1851; — dans la salle du Tibre : un torse de Vénus (belle répétition de la Vénus de Cnide de Praxitèle) autrefois au jardin du Luxembourg; un Satyre au repos (autre reproduction, vraisemblablement, d'une des statues les plus célèbres de Praxitèle) trouvé dans les fouilles que Napoléon III fit faire à Rome au mont Palatin; — sous l'une des arcades qui donne accès à cette salle, celle du milieu (occupée précédemment par deux monuments qui obstruaient le passage, la Naïade couchée (n° 454, cat. Frohn.), et le groupe du jeune Niobide avec son Pédagogue, n° 866 I, cat. de Clar., que l'on voit aujourd'hui dans la salle des prisonniers barbares) : un beau torse de jeune homme donné par M. Guitton ; — sous une des arcades qui séparent les salles de la Melpomène et de la Vénus de Milo: la Vénus de Falerone, variante de la Vénus de Milo acquise en 1873;—dans la salle du plafond de Diane, dite aujourd'hui archaïque : un Apollon jouant de la lyre, d'ancien style grec, cédé récemment au Louvre par la bibliothèque Mazarine; un torse de femme en pierre, ayant tous les caractères de l'art avant Phidias, et auprès, une figure de femme voilée, à mi-corps, rapportée de la Cyrénaïque par Vattier de Bourville et acquise en 1851; — dans la salle du Mars Borghèse autrefois appelé Achille : deux torses archaïques d'Apollon dus à M. Champoiseau, provenant d'Actium (Épire), rappelant les divinités égyptiennes et présentant entre eux de notables différences, etc., etc.

Quant à l'indication des restaurations dans le catalogue, il ne suffit pas toujours de la donner par simple énumération; dans plus d'un cas, il est utile encore ou même nécessaire de faire certaines remarques : par exemple, s'il s'agit de la Joueuse de lyre (n° 314, cat. de Clar.), du Marsyas (n° 86, cat. Frœhn., salle du Gladiateur), de la Vénus accroupie (n° 148, cat. Frœhn., s. des Caryatides), des Hermaphrodites couchés, de l'enfant à l'outre (n° 303, cat. Frœhn.,

s. de la Pallas de Velletri), d'établir l'ancienneté relative des restaurations successives que ces figures ont subies; s'il est question de la Vénus de Milo, de la Diane et de la Minerve portant les nos 93 et 115 du catalogue Frœhner (corridor de Pan), du Mercure Richelieu (n° 177, cat. Frœhn., s. du Gladiateur), etc., etc., de faire observer que telle restauration est en plâtre et non en marbre, distinction importante pour faire connaître jusqu'à quel point la partie originale de la sculpture a souffert du travail moderne.

Il s'en faut de beaucoup, d'ailleurs, que les parties modernes puissent toujours être distinguées avec une égale certitude. Quelquefois les restaurations sont faites très-négligemment, le travail est évidemment inférieur, la matière différente ; il est bien facile alors de ne pas se tromper. Mais le plus souvent, le restaurateur, désirant accorder son travail avec le travail antique et n'y pouvant point parvenir, cède à la tentation de sacrifier l'original à la copie; il le gratte, le lisse, le modifie même jusqu'à faire disparaître toute différence entre le vieux et le neuf (1). C'est ce qui a eu lieu pour plusieurs de nos chefs-d'œuvre: pour la Diane de Versailles, qui, avant l'arrivée de la Vénus de Milo, était considérée comme notre plus précieuse statue et estimée sur les anciens inventaires 800,000 fr.; pour les draperies de la Pallas de Velletri ; pour toute la partie inférieure du Génie funèbre (s. de la Pallas de Velletri) ; pour le vêtement et pour les pieds de la Vénus d'Arles, et pour tant d'autres statues, par exemple la Nymphe n° 686, cat. de Clarac, s. des Caryatides (épaule gauche), le Démosthène assis, même salle, n° 92, cat. de Clar. (poitrine), le Pêcheur de la salle des Caryatides (épaules, cuisses), n° 611, cat. Clar., l'Écorcheur rustique n° 340, cat. de Clar., s. de la Pall. de Vell. (dos, épaule droite, jambe et pied gauches, ainsi que plusieurs parties de l'animal et le tronc d'arbre). Dans ce cas, il devient quelquefois malaisé de distinguer la partie voisine de la restauration de cette restauration elle-même. La diffi-

(1) Voici un exemple : Une statue de la collection Campana, Hercule ou Thésée, découverte auprès de la voie Appienne et placée sur le premier palier du grand escalier intérieur, dans une niche, à droite en montant, avait été vendue au marquis Campana par le chevalier Guidi; quinze jours après et au même endroit, la tête, qui avait échappé aux premières recherches, fut retrouvée et vendue par M. Guidi à M. Campana; dans l'intervalle on avait diminué le cou, dont la plus grande partie était restée adhérente au corps, pour ajuster une tête en plâtre. Lorsque la tête antique fut retrouvée, elle fut replacée sur le cou devenu trop court, et une belle statue se trouve défigurée par un accident qui fait douter à tort que la tête qu'on lui voit soit la sienne. — Ce renseignement m'est fourni par M. H. Pennelli, autrefois chargé, à Rome, de la garde de la collection Campana.

culté augmente lorsque le restaurateur pousse le soin avec lequel il s'efforce de donner à l'œuvre qu'il compose de pièces et de morceaux l'apparence de l'unité, jusqu'à la recouvrir tout entière d'une sorte d'enduit imitant la couleur et l'espèce de patine donnée et par la terre et par le temps; il s'applique alors à faire disparaître en même temps les moindres fentes ou autres indices qui pourraient déceler le mensonge, et à pratiquer sur ce qu'il ajoute des éraflures qui ressemblent à celles qu'il avait observées sur l'antique; c'est ce qui fut fait pour l'Amour Farnèse (n° 325 cat. Frœhn., s. d'Hercule et Télèphe), pour la tête de la Vénus dont il a été question dans le numéro d'octobre (n° 156 cat. Frœhn.), pour la statue de Vitellius (n° 76 de la *Descript. des marb. ant. du musée Campana* par M. H. d'Escamps); c'est ce que présentent la plupart des statues provenant de la collection Campana. Le plus souvent, cette manière de travailler entraîne une des plus déplorables conséquences des restaurations; le sculpteur fait disparaître les saillies, les enfoncements, en un mot toutes les particularités du marbre qui auraient pu prouver jusqu'à l'évidence quelque fait important qui, sans ces preuves matérielles, pourra toujours être révoqué en doute.

Où ces pratiques rendent le plus difficile de démêler le vrai d'avec le faux, c'est lorsqu'il faut distinguer entre les fragments qui ont été restitués à une sculpture dont ils avaient été temporairement séparés et les morceaux modernes. Et puis, très-souvent, comme j'ai déjà eu occasion de le dire, les fragments antiques adaptés à une statue ont appartenu originairement non à cette statue, mais à quelque autre. Dans bien des cas, il est vraiment presque impossible d'arriver à une conviction absolue; il faut alors se contenter de prévenir que tel ou tel morceau a été joint à une sculpture antique, sans décider s'il lui appartenait.

La restauration d'une statue exerce sur l'esprit du critique une sorte d'influence, elle lui cause une préoccupation à laquelle il a peine à échapper entièrement, lors même qu'il reconnaît qu'elle n'est pas fondée, et le démontre; elle l'empêche d'apporter à l'examen des circonstances matérielles particulières au marbre dont il s'occupe, toute l'attention qu'elles méritent. Restaurez, pourrait-on dire, et il en restera toujours quelque chose.

L'espèce de préjugé qui s'est établi en faveur d'une interprétation que le savant repousse, mais dont ses yeux ont été frappés, dont sa mémoire garde le souvenir, le soin même qu'il apporte à écarter une ombre qui se dresse toujours devant lui, pour retrouver et faire voir le personnage qu'il a reconnu au travers de cette ombre, lui font

commettre beaucoup d'erreurs, beaucoup de négligences. En face d'un simple fragment, il eût sans doute été forcé, pour en retrouver la signification, de rechercher les moindres indices qui eussent pu lui expliquer le mouvement d'un membre ou d'une draperie, la trace d'un autre personnage, d'un attribut, d'un accessoire ou d'une circonstance quelconque; en présence d'une sculpture restaurée, une grande partie de son attention se porte sur les parties modernes et sur le plus ou moins bien fondé de l'interprétation; on s'en convaincra facilement en lisant les écrits de quelques-uns des savants dont j'ai eu occasion de citer les ouvrages dans le cours de cet article; en un mot, l'érudition remplace l'esprit d'observation et d'exactitude, au lieu de s'y associer. Lorsque, par exemple, l'attribution est exacte ou ne peut être douteuse, mais que l'attitude, le geste, l'action n'ont été qu'à peu près respectés, il se contente de cet à peu près et ne cherche plus, comme il eût bien été obligé de le faire pour interpréter un fragment, s'il n'existe pas sur le marbre quelque vestige (reste de tenon, trou, éraflure) permettant de reconnaître avec une parfaite exactitude le mouvement d'une partie du corps ou d'une draperie, la place ou la nature particulière d'un accessoire.

Pour ne parler ici que des catalogues, c'est ainsi que, lorsqu'il s'agit d'une statue aussi belle, aussi bien conservée et aussi souvent décrite que le Bacchus de la salle du Tibre (n° 218, cat. Frœhn.; voir ci-dessus page 19, on ne remarque pas (catalogues Clarac et Frœhner) que la main droite posée sur la tête n'a pas été restaurée de manière à occuper la place qu'avait cru devoir lui assigner le sculpteur grec, fait prouvé par l'existence du bout des doigts qu'on retrouve sur la chevelure et d'où l'on peut tirer cette conclusion que la main droite ne tenait rien. Même observation à faire pour une des plus précieuses statues grecques du Louvre (1), je veux dire cet Apollon Lycien qu'on voit dans une niche de la salle du Mars Borghèse entre les salles grecques et les salles romaines (n° 75, cat. Frœhn.) : il avait la main droite autrement placée qu'aujourd'hui. De Clarac a fait mention de cette circonstance, mais le catalogue de 1870 n'en parle pas; or, elle devient particulièrement intéressante lorsqu'il s'agit d'un autre Apollon Lycien placé dans la seconde niche de la salle du Mars Borghèse. En effet, cette dernière statue (n° 76, cat. Frœhn.) présente dans ses parties antiques une très-grande ressemblance avec les parties correspondantes de l'Apollon Lycien n° 75. On a vu dans ces deux antiques deux répétitions d'un même type; un fait

(1) Dessinée par Ingres dans le *Musée français* (Robillart-Laurent, t. IV, 75).

matériel prouve qu'il faut y reconnaître deux variantes. En effet, l'épaule gauche du second Apollon (n° 76) porte une large saillie qui n'a pas encore été signalée et qui prouve que la main droite, au lieu d'être fermée et simplement posée sur la chevelure comme l'était celle de l'Apollon n° 75, tenait un arc ou quelque autre objet (1).

Quelquefois, l'influence des restaurations sur l'esprit du critique agit en sens contraire. On sait que la plupart des antiques sont restaurées, et le plus souvent très-mal restaurées; cette certitude suffit pour que maintes fois on attribue à un travail moderne, sans plus ample informé, tout ce qui, pour une raison ou pour une autre, ne paraît pas devoir convenir à l'antiquité; plusieurs erreurs du genre de celles dont j'ai donné plus haut quelques exemples (Pluton-Jupiter, Junon n° 57, Sérapis, etc.) sont dues à ces sortes de préventions. Ou bien l'habitude de considérer les restaurations comme peu conformes aux intentions des artistes de l'antiquité fait se méprendre sur la signification de certains indices précieux comme dans l'exemple suivant : on voit près d'un Apollon (à gauche au fond de la salle, dite du tribunal, où est placée la Victoire de Samothrace), en haut d'un tronc d'arbre, au-dessus de la tête d'un serpent, une saillie du marbre, et l'on croit y reconnaître un tenon indiquant « que le serpent montait autrefois plus haut » (n° 78, cat. Frœhn.); or, cette saillie du marbre est l'une des extrémités d'un arc que le dieu tenait de la main gauche, comme l'Apollon portant le n° 77 (arcade de la salle du Tibre; voir ci-dessus page 19.

De tout ceci, on peut conclure que bien des détails doivent être examinés en même temps que les restaurations. En effet, pour arriver d'une part à la distinction certaine des parties antiques et modernes de bien des sculptures et reconnaître jusqu'à quel point leurs restaurations sont justifiées ou erronées, pour se rendre compte d'autre part si elles ont été restaurées une ou plusieurs fois, il ne suffit pas de remarquer que telle partie est d'un travail postérieur à celui d'une autre partie, il faut encore s'assurer si une saillie, un enfoncement ou une écorchure du marbre a ou n'a pas motivé une restauration, et autant que possible comparer la portion du marbre qui présente de telles particularités avec la portion correspondante d'autres

(1) On peut dire de l'attention scrupuleuse et minutieuse avec laquelle il faut étudier les antiques avant d'en entreprendre la description ce que le peintre J. Jorand disait dans un mémoire dont je dois la connaissance à M. A. H. de Villefosse, du soin avec lequel il faut reproduire « les monuments archéologiques » : « L'exac- « titude n'est pas le précepte d'un esprit vétilleux. » (Voir page 41, note 1.)

marbres analogues et plus complets. Cette comparaison est parfois le seul moyen de vérification auquel on puisse recourir utilement (1).

Cette méthode, cet examen simultané des parties antiques et des parties modernes donne de bons résultats; ainsi a-t-elle déjà permis de reconnaître que le cippe moderne qu'on voit à gauche de la Joueuse de lyre est une invention du restaurateur, ce cippe cachant un pied évidemment sculpté pour être vu, et que cette statue plusieurs fois restaurée a été primitivement une variante de la Vénus de Milo (2); qu'un Apollon aussi restauré plusieurs fois, qui se trouve dans la salle de la Médée (n° 72, cat. Frœhn.), a été défiguré par la restauration, et qu'il présentait aussi une imitation beaucoup plus éloignée de ce même type de la Vénus de Milo, sous la figure d'un hermaphrodite (?) (le reste d'un tenon sur le flanc gauche indiquant pour le bras droit le même mouvement que déterminent les trous qu'on voit au flanc des Vénus de Milo et de Falerone et dont l'observation, que mon père a faite le premier, lui a permis de prouver que la Vénus de Milo avait la même attitude et le même geste que les autres Vénus qu'on voit groupées avec Mars) (3); qu'un Jupiter qui est placé dans la salle des Caryatides (n° 32, cat. Frœhn.) manquant du sommet de la tête (4), on pourrait en conclure que cette tête a porté une corbeille (calathos) (5), etc., etc.

Ce minutieux, difficile et long examen devait nécessairement pré-

(1) « Si par exemple un accessoire, tout à la fois propre à caractériser une figure « et à expliquer l'action d'un groupe, est devenu fruste; si ce n'est plus que la « masse en quelque sorte de ce détail qui s'offre à nos regards, on ne peut se flatter « alors d'en deviner le sens que par l'analogie qu'il offre encore avec ce qu'on a « déjà observé de semblable dans d'autres monuments. » (*Mémoires de la Société royale des antiquaires*, t. VII, p. 260.— *De la nécessité d'être exact dans la représentation et la description des monuments archéologiques, et des graves conséquences auxquelles entraîne l'oubli de cette règle....*, par J.-J. Jorand, peintre ; déjà cité, page 40, note 1.)

(2) *Revue archéologique*, sept. 1875 : *Projet d'un musée de plâtres*, par M. Félix Ravaisson.

(3) Un autre trou a fait reconnaître à Visconti la destination du monument qu'il a décrit sous le titre de : « Tritone o centauro marino » et qui devait probablement servir d'ornement à une fontaine. *Museo Pio Clementino*, t. I, tav. XXXIV, *note* C. « Ne facea fede una cavità, che vi si vedeva fra le due gambe cavalline, e che pas- « sava da una parte all'altra pel tubo delle acque. Ora il ristauro l' ha chiusa. »

(4) La tête était donnée pour moderne dans le catalogue de 1847 ; elle n'a jamais été séparée du corps.

(5) On aurait alors une représentation de Jupiter-Sérapis, à laquelle conviendrait assez bien l'aspect du visage et de la barbe.

céder la rédaction d'un nouveau catalogue, qui, sans certains travaux préparatoires, n'aurait eu rien de sérieux, rien d'utile.

Le but d'une telle publication ne pouvait pas être de satisfaire aux exigences d'une partie du public, qui ignore quelles difficultés il faut surmonter avant de la mener à bien et qui demande une description quelconque, mais immédiate, fût-elle inexacte et mensongère d'un bout à l'autre, de toutes nos sculptures antiques, c'est-à-dire de près de neuf cents marbres dont la plupart n'ont pour ainsi dire jamais été examinés de près (1). Nos chefs-d'œuvre doivent être traités avec plus de respect. Il faut que le catalogue les fasse connaître, non comme des personnages de comédie, mais tels qu'ils sont en eux-mêmes. Le catalogue doit donner aux artistes le moyen de ne pas se méprendre et de ne pas emporter des leçons de mauvais goût d'un lieu où ils venaient chercher les enseignements ou les inspirations d'un art souvent parfait; il doit fournir aux savants des renseignements sûrs qu'ils ne pourraient que bien difficilement se procurer par eux-mêmes, et sans lesquels aucune de leurs interprétations, aucune de leurs appréciations ne sauraient être décisives et définitives ; il doit enfin présenter aux amateurs des dénominations ou des conjectures qui reposent sur des données certaines.

En commençant cet article, je rappelais comment on avait démontré la nécessité d'une nouvelle édition des *Pensées de Pascal*, en prouvant que le texte reçu de ces *Pensées* n'était, comparé au manuscrit autographe de leur auteur, rien moins qu'une infidélité continuelle; je disais que toutes les infidélités qu'il est possible de concevoir, omissions, suppositions, altérations, qu'on rencontre dans la reproduction de textes que des copistes et des éditeurs ont voulu compléter ou interpréter, on les retrouvera aussi dans de prétendues restitutions des monuments de l'antiquité qu'on voit à chaque pas dans nos musées; j'espère que c'est maintenant chose prouvée, et c'est pourquoi, rappelant encore ce passage d'un rapport lu, en 1842, à l'Académie française, où l'auteur, supposant qu'un manuscrit original de Platon fût retrouvé et à la connaissance de tout le monde dans une bibliothèque publique, demandait quel jugement on pourrait bien porter sur ceux qui, au lieu d'y recourir et de réformer le

(1) Afin d'obtenir plus de patience et plus d'indulgence pour un travail sérieux et nécessaire, je prie qu'on veuille bien relire une lettre que mon père, M. Félix Ravaisson, conservateur des Antiques, adressait, il y a quelque temps, à la *Chronique des arts*, numéro du 14 mars 1874 (reproduite dans le *Moniteur universel* du 16 mars de la même année).

texte convenu sur le texte vrai, publieraient de nouvelles éditions en continuant de se copier les uns les autres, sans se demander jamais si telle phrase sur laquelle ils disputent, que ceux-ci admirent et que ceux-là censurent, appartient réellement à Platon, je demande à mon tour, de nouveau, en finissant, à ceux qui réclament impatiemment le catalogue : Que n'aurait-on pas eu le droit de dire, si l'analyse des parties antiques et modernes pour chacune de nos sculptures avait été reconnue indispensable afin d'arriver à en donner une bonne description, et qu'on eût négligé de la faire?

Et maintenant, je crois pouvoir conclure de l'exposé qu'on vient de lire : 1° que de tous les dommages que nos sculptures ont eu à subir, dégradations, mutilations ou transformations, par l'effet du temps ou par la main des hommes, il n'en est bien souvent pas de plus contraire à la connaissance de l'antiquité et de plus irréparable que la restauration des originaux; 2° que les avantages de la restauration sur les originaux sont nuls et qu'il est bien peu d'exemples où l'on ne puisse facilement prouver qu'elle a eu de graves inconvénients ; 3° que par suite elle ne doit jamais être faite sur les originaux (sauf de très-rares exceptions) ; 4° que l'examen scrupuleux des particularités matérielles des sculptures antiques de notre musée n'a pas encore été fait ; 5° qu'il était indispensable de l'entreprendre ; 6° que le relevé de toutes ces particularités devait précéder la rédaction du nouveau catalogue, ce catalogue dût-il n'être que sommaire et à l'usage des simples amateurs (1).

(1) Lorsque les nouveaux catalogues paraîtront, tous ces détails, ennuyeux pour le public, seront réservés au catalogue scientifique; ils seront résumés dans une notice sommaire à l'usage des simples amateurs et indiqués plus sommairement encore dans les étiquettes qu'on a commencé, il y a environ deux ans, à placer sous chaque objet, prévenant ainsi un vœu qui fut exprimé peu après dans une des séances de l'Assemblée nationale. (Voir la lettre de mon père, M. Félix Ravaisson, déjà citée, page 42, note 1.)

Il s'est écoulé un assez long temps avant que l'examen des restaurations, commencé en décembre 1873, pût être terminé, parce qu'il a fallu d'abord établir la concordance des objets avec les anciens catalogues ou autres ouvrages analogues, et parce que ce travail s'appliquait à un grand nombre de sculptures dont une grande partie (précisément, je l'ai dit, celle dont l'examen offre le plus de difficultés) n'avait jamais été étudiée à ce point de vue ni cataloguée au Louvre.

Le relevé de ces détails pour les sculptures en ronde bosse et antiques que j'ai eu l'honneur d'être spécialement chargé de cataloguer, statues, bustes, têtes et fragments, en marbre ou en pierre, s'appliquait à :

1° 273 sculptures décrites dans le catalogue Frœhner (dont 200 environ précédemment cataloguées par de Clarac seulement).	167 statues. 31 fragments de statues. 75 bustes ou têtes.
2° 296 sculptures décrites par de Clarac seulement.	92 statues. 9 fragments de statues. 195 bustes ou têtes.
3° 300 sculptures environ n'ayant jamais été cataloguées au Louvre (collection Campana et autres provenances).	85 statues. 150 bustes ou têtes. Une soixantaine de fragments.

En tout près de 900 sculptures en ronde bosse.

Ce relevé fut entrepris peu après qu'il eut été décidé que le catalogue du département des antiques serait divisé en plusieurs parties distinctes, dont chacune serait rédigée par l'un des fonctionnaires du département. (Ces différents catalogues sont tous en voie d'exécution.) Les descriptions des bas-reliefs (monuments funéraires et autres), celle des figurines en terre cuite et de toute la céramique sont déjà avancées et ont été plusieurs fois l'occasion de lectures et de mémoires à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, destinés à exposer les travaux et les recherches préliminaires nécessaires pour l'intelligence et la description de ces monuments ; celles des bronzes, des inscriptions romaines, des diverses autres sections des antiques ne seront pas négligées non plus, et déjà vient de paraître un catalogue spécial pour la salle de la Palestine, rédigé par mon savant collègue et ami M. Ant. Héron de Villefosse.

APPENDICE

Je crois devoir reproduire ici un passage du *Musée de sculpture* de Clarac, contenant des informations et des réflexions qui me paraissent présenter un complément intéressant aux considérations qu'on vient de lire.

Restauration des statues antiques. (*Musée de sculpt. ant. et mod.*, par le comte F. de Clarac, MDCCCXLI, t. I, p. 153. Partie technique de la sculpture.) — « Pour compléter ce qui a rapport à la sculpture en marbre, il me « reste à dire un mot de la restauration des statues antiques. Ce travail « très-important demande, outre une grande habitude du marbre, beau- « coup d'adresse et de talent pour que les parties que l'on substitue à « celles qui manquent ne nuisent ni par leur caractère, ni par la ma- « nière dont on les adapte, à celles qui subsistent, et pour qu'elles con- « tribuent à recomposer un ensemble dont toutes les parties soient « d'accord. Il faut une grande connaissance, non-seulement du style de « l'antique, mais même du *faire* des anciens, pour deviner ce qui a dû « exister d'après les moindres indications de ce qui s'est conservé; il faut « que la science de l'anatomie fasse juger, par le mouvement d'un muscle, « d'une partie cassée, de la direction et de la forme qu'elle devait avoir « lorsqu'elle était entière. La moindre chose, un fragment presque im- « perceptible de tenon, un indice léger dans le travail du marbre, peu- « vent offrir à la sagacité des données presque certaines sur l'action que « tel ou tel membre devait avoir, et montrent s'il touchait le corps en « quelque endroit ou s'il en était séparé.

« Quelque habiles qu'aient été des sculpteurs tels que Michel-Ange, « Montorsoli, Baccio Bandinelli, qui se sont occupés de la restauration du « Laocoon, ils n'ont pas aperçu qu'ils donnaient à son bras droit une « fausse direction, et que des arrachements du marbre sur le haut de la « tête témoignaient qu'il était replié vers cette partie. Un reste de tenon « à la partie extérieure de la cuisse droite, qu'on voit à d'anciens plâtres « de l'Apollon du Belvédère, et qui n'existe plus dans la statue originale, « démontre que la position actuelle du bras droit de cette admirable statue « n'est pas tout à fait celle qu'elle devait avoir autrefois. Les épaules, « surtout la droite, la main gauche et le bas de la jambe droite, fourni- « raient des observations qui prouveraient que les restaurations de ce « chef-d'œuvre n'ont pas été faites comme elles auraient dû l'être, et « qu'en plusieurs parties on a diminué ou, selon l'expression reçue, ap-

« pauvri, affamé les contours. Un tenon qui est à la cuisse gauche d'une « jolie Vénus accroupie, du musée royal, n° 681 (1), restaurée avant d'en « faire partie, fait soupçonner avec raison que l'on n'a pas eu égard à « cette indication, et que l'on n'a pas donné au bras gauche et à l'arc « la pose qu'ils devaient avoir. On ne finirait pas si l'on voulait relever « toutes les restaurations qui, dans les statues antiques, sont en contra- « diction avec ce qu'indiquaient les fragments qui existent; ce serait la « matière d'un ouvrage pour lequel on trouverait d'amples matériaux « dans les écrits de MM. Visconti et de Heyne, et de très-bonnes notes « dans les observations sur la galerie de Florence insérées, par M. Mayer, « dans le second volume de l'*Amalthea*, du savant Bœttiger. On verrait « combien il est nécessaire d'apporter la plus scrupuleuse attention pour « ne laisser échapper aucune des indications que peuvent offrir les restes « d'une statue antique que l'on veut restaurer.

« Bien des personnes seraient d'avis de conserver avec respect ces pré- « cieux restes dans l'état où on les trouve, au lieu de leur ôter leur « caractère par des additions souvent arbitraires, peu raisonnées, et qui « les défigurent plus qu'elles ne les rétablissent. Sous ce point de vue, « ce serait peut-être mieux; et les statues sont parfois si mal restaurées, « qu'il leur eût été plus avantageux de rester mutilées. Il y a d'ailleurs « des fragments, comme le torse du Belvédère, celui d'un Bacchus, et « une partie d'une admirable figure de Psyché du musée de Naples, « l'Inopus du musée royal, n° 98, etc., qui offrent un ensemble assez « complet, et auxquels il faudrait tant ajonter que l'on ne pourrait pas « les restaurer sans sacrilége. On peut en dire autant des superbes sculp- « tures du Parthénon, dont le temps ou les eaux ont rongé la superficie, « mais également, et en leur laissant une chaleur, une beauté, une vie

(1) Il y a ici une singulière inadvertance :

C'est la main droite de la Vénus accroupie (n° 148, cat. Frœhn., s. des Caryatides) qui tient l'arc, et non la main gauche. Or, comment « un tenon qui est à la cuisse gauche » peut-il faire « soupçonner », pour cette statue, que l'on n'a pas donné au bras droit et à l'arc la pose qu'ils devaient avoir? De Clarac voulait-il parler du bras gauche? Ce bras n'a pas été cassé.

Le reste de tenon qu'on voit sur la cuisse gauche de Vénus indique peut-être qu'elle était groupée avec un Amour (voir *Mus. des ant.* de Clarac, pl. 627, 1411; pl. 631, 1420, 1421, 1422), ou qu'elle avait auprès d'elle un dauphin, un cygne, un vase, un objet quelconque, comme on en rencontre dans d'autres représentations de Vénus accroupie. La restauration moderne de la plinthe a pu, en la faisant beaucoup moins grande qu'elle n'était à l'origine, éloigner cette idée assez naturelle de la pensée de ceux qui ont écrit sur la sculpture dont il s'agit; en effet, dans l'état actuel de la sculpture, une telle restitution ne serait guère possible. C'est peut-être à cause de cette restitution que de Clarac s'est mépris et que M. Frœhner n'a vu dans la saillie du marbre dont il est question (marbre qui présente, dans ses parties originales et bien conservées, un admirable fini) qu'un « puntello (point de repère), que le sculpteur n'a pas fait disparaître ».

« inimitables. Ce sont de ces morceaux dont la restauration est impos-
« sible et qu'elle dénaturerait entièrement. »

De Clarac, encore imbu, ainsi que je l'ai montré, des anciennes idées, ajoutait : « Mais il y a des statues qui, loin d'y perdre, y gagnent, si elle « est bien entendue. Lorsqu'on voit à quel état les ravages du temps et la « barbarie des hommes ont réduit la plupart des statues antiques que la « terre ne nous livre que mutilées, ordinairement sans tête, sans mains, « sans pieds, ayant presque toujours les oreilles et le nez brisés, offrant « enfin le triste spectacle de cadavres après un combat, on n'est plus « étonné qu'on soit tenté de leur restituer ce qu'elles ont perdu et de les « rendre présentables aux yeux de tout le monde. Au sortir de la terre, « elles ne peuvent attirer et fixer les regards que des artistes, dont le « coup d'œil exercé y voit tout ce qui n'y est plus, et qui y trouvent des « sujets de méditation et d'étude (1).

« D'ailleurs, lorsqu'une statue antique n'est pas de l'ordre le plus élevé, « il est toujours facile de la restaurer d'une manière convenable et qui, « au lieu de lui nuire, la fasse valoir (2). Si les parties qui en restent sont « plus considérables que celles que l'on a à regretter, si la surface n'en « a pas été profondément corrodée par un long séjour dans la terre, et « qu'à l'aide de plusieurs indications on puisse reconnaître d'une manière « certaine son attitude, la direction des membres qui lui manquent et le « jet des draperies qui n'existent plus, il me semble alors qu'en confiant « une pareille statue à des mains habiles et sages, on peut, sans inconvé-« nient, en tenter la restauration, surtout lorsque sa pose et ses propor-« tions se rapportent à celles d'autres figures qui, par la comparaison « qu'elles permettent d'établir, peuvent aider à en recomposer l'ensemble. « On a trouvé plus d'un torse antique entièrement pareil à celui de la « Vénus de Médicis; c'étaient des répétitions exactes de la même statue : « à l'aide de celle de la galerie de Florence, et en mettant aux points, « d'après un bon plâtre, les parties dont on avait besoin, on a fait d'ex-« cellentes restaurations et rétabli avec succès toute cette charmante « statue. Mais, pour réussir ainsi, il ne faut pas que le talent ait honte « d'imiter, de copier l'antique; il doit se soumettre à le suivre et à le « rendre avec la plus scrupuleuse obéissance (3). Lorsque la restauration « d'une statue antique est décidée, et que l'on en a bien reconnu et dé-« terminé la pose ainsi que le mouvement des bras et des jambes, on « commence par en mouler séparément toutes les parties; à l'aide de ces « morceaux on forme une statue en plâtre à laquelle on restitue en terre « et ensuite en plâtre les parties qui lui manquent, en les combinant « avec celles qui lui restent, et qui doivent diriger dans la forme et le

(1) Voir ci-dessus pages 23-24.

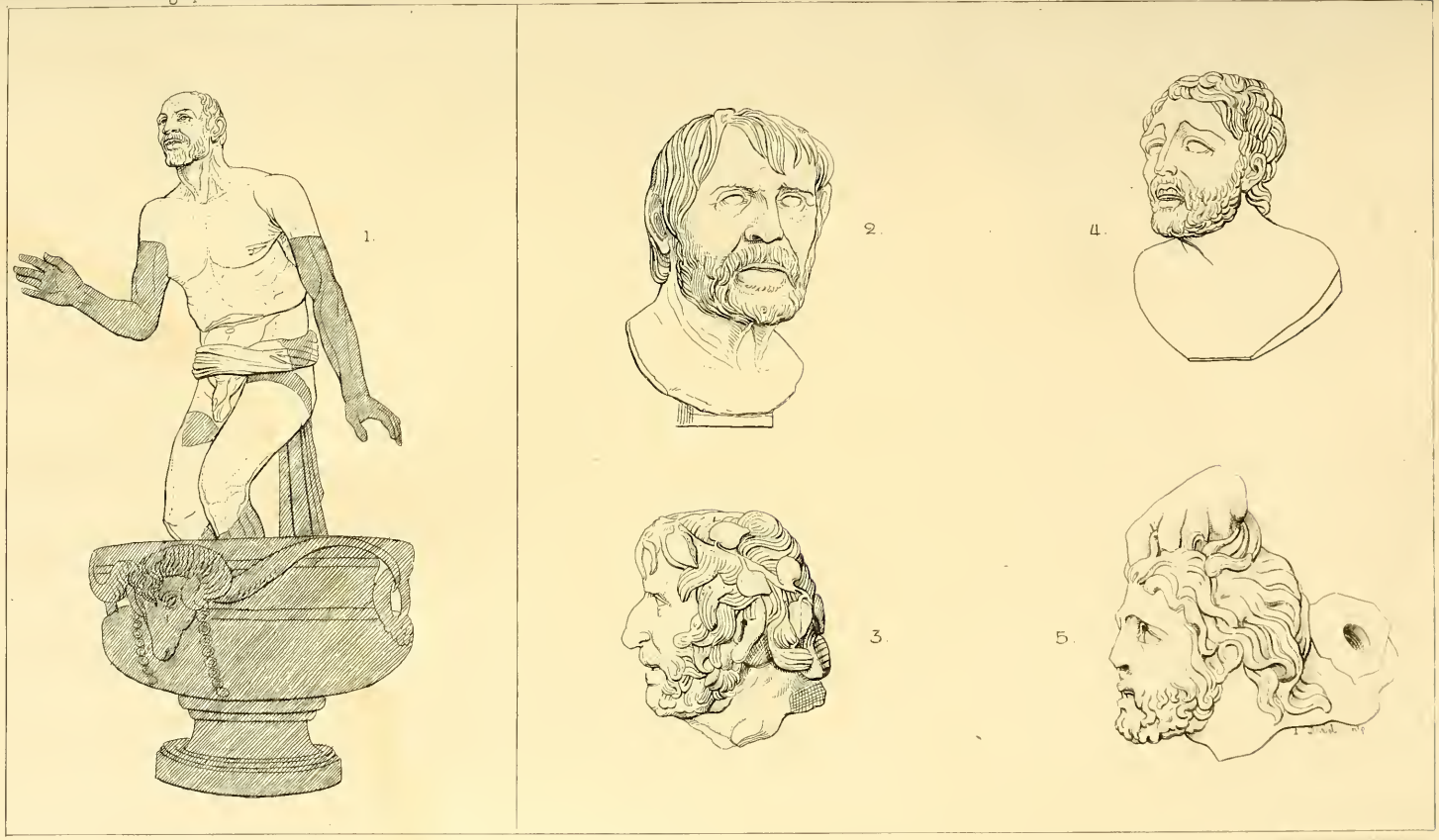
(2) Contre cette opinion, voir pages 3, 9 et 10, 22 (fin de la note 1), 33 et 34, 38 à 40, et 43.

(3) Voir les considérations présentées plus haut sur ce point, pages 33 et 34.

« caractère qui conviennent à la figure. Il faut bien se garder d'attaquer « les parties moulées sur l'antique et de les altérer; on leur conservera « toute l'empreinte de l'antique et du temps. C'est d'après ces fragments « que l'on se réglera pour modeler ce qui doit les compléter, et il n'est « permis ni d'y ajouter, ni d'en rien enlever, pour les ajuster avec ce « qu'on restitue. De même, on sent bien que l'une des conditions les plus « essentielles, dans la restauration d'un marbre antique, est de respecter « tout ce qui subsiste. On s'expose à lui ôter son caractère en râclant le « marbre pour en détacher le tartre ou les impressions des sels de la « terre, ou si on le taille dans ses fractures pour y adapter les parties « que l'on refait. Il est très-dangereux de le frotter, comme on l'a vu « quelquefois, avec du sable, ou de le ratisser à l'outil, sort qu'a éprouvé « le Laocoon. On fatigue, on altère la superficie du marbre et, pour ainsi « dire, l'épiderme de la figure, et l'on fait disparaître les finesses et le « sentiment du travail. C'est ainsi qu'ont été dénaturées bien des statues « antiques livrées à des restaurateurs ignorants et maladroits qui, enle- « vant du marbre d'un côté pour ragréer leurs restaurations, étaient obli- « gés d'en ôter de l'autre pour rétablir l'équilibre et l'accord entre les « formes, et qui, par là, changeaient les proportions. C'est ainsi que les « jambes de la Diane à la biche ont perdu un peu de leur perfection par « le grattage, lors de la première restauration qu'en fit Barthélemi Prieur. « Le même malheur arrivé à la jambe droite du Lantin ou Mercure du « Vatican le fait porter à faux de ce côté, ce qui cause un grand préju- « dice à cette superbe figure. Pour restaurer des parties importantes e « considérables de très-belles statues antiques, il faudrait presque avoir « le talent de leurs auteurs, et l'on frissonne de la difficulté, en pensant « que tout celui de Michel-Ange et de son école n'a pas suffi pour restau- « rer le bras du Laocoon. »

On voit qu'en définitive, tout examen sérieux de la question des restaurations amène à peu près aux mêmes conclusions.

Paris.—Imprimerie Pillet et Dumoulin, rue des Grands-Augustins, 5.



PÊCHEUR DIT AFRICAIN.

TYPES ANALOGUES AU TYPE DU PÊCHEUR DIT AFRICAIN

1.

2.

3.

4.

Répétitions du Type du Pêcheur africain

5.

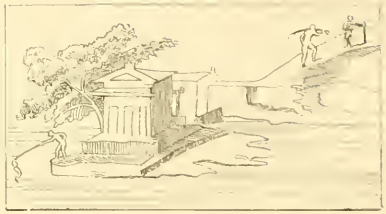
6.

Types voisins du Type precedent.

A

B

C


D

L. Dardel, sc.

SCÈNES DE PÊCHE

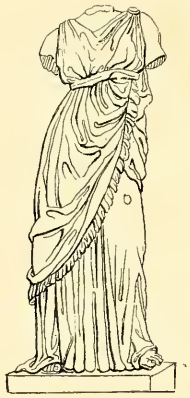
L Dardel. sc

Imp Ch Chardon aîné Paris

JUPITER SÉRAPIS en marbre noir antique.

L. Dardel del et sc.

DIVERSITÉ DES RESTAURATIONS D'UN MÊME TYPE



1

2.

3

4

5.

L. Lardel

LA FORTUNE.

ISIS.

FORTUNE

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Fine Arts Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 05496 716 9

SHELF No. 4065.42

BOSTON PUBLIC LIBRARY.

Central Department, Boylston Street.

7

One volume allowed at a time, and obtained only by card; to be kept 14 days without fine; to be renewed only before incurring the fine; to be reclaimed by messenger after 21 days, who will collect 20 cents, beside fine of 2 cents a day, including Sundays and holidays; not to be lent out of the borrower's household, and not to be kept by transfers more than one month; to be returned at this Hall.

Borrowers finding this book mutilated or unwarrantably defaced, are expected to report it; and also any undue delay in the delivery of books.

***No claim can be established because of the failure of any notice, to or from the Library, through the mail.

The record below must not be made or altered by borrower.

3/23			
9/24			
3/8			